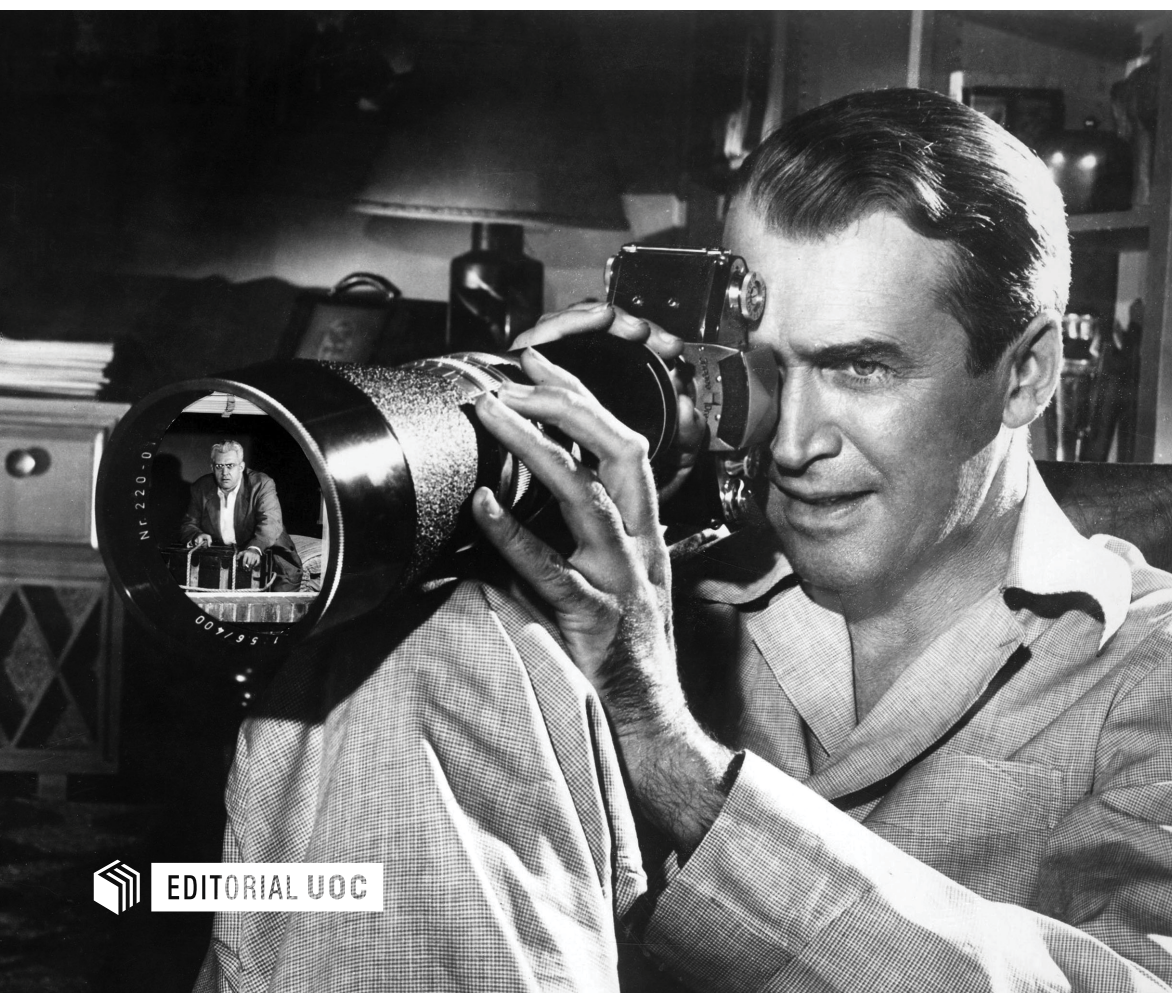


Apunta, enfoca y dispara

50 películas que nos acercan a la fotografía

SANDRA MARTORELL



EDITORIAL UOC



Sandra Martorell

Apunta, enfoca
y dispara

50 películas que nos
acercan a la fotografía

Director de la colección: Jordi Sánchez-Navarro

Diseño de la colección: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya

Primera edición en lengua castellana: marzo 2022

Primera edición en formato digital (PDF): marzo 2022

© Sandra Martorell, del texto

© Paramount Pictures / Album, de la imagen de cubierta

(*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954)

© Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya, de esta edición, 2022

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Marca comercial: Editorial UOC

www.editorialuoc.com

Realización editorial: FUOC

ISBN: 978-84-9180-928-9

La UOC queda facultada expresamente por el/la autor/a para digitalizar y publicar la Obra en un repositorio en línea que será accesible al público bajo licencias Creative Commons, incluyendo la licencia ReconocimientoNoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND), v.4.0 Internacional (jurisdicción internacional), que permitirá copiar, distribuir y transmitir públicamente la Obra siempre citando la autoría y la fuente, sin hacer un uso comercial y sin hacer obra derivada. Si la Obra es transformada, la obra generada estará sometida a una licencia Creative Commons similar o compatible con la licencia mencionada.

*El fotógrafo es como un cazador
que tiene al tiempo como presa.*

HACIA LA LUZ (NAOMI KAWASE, 2017)

Índice

Agradecimientos	9
Apunta, enfoca y dispara	11
LAS PELÍCULAS	37
La máquina matamaldados (1952)	39
La ventana indiscreta (1954)	42
El muelle (1962)	45
Deseo de una mañana de verano (1966)	48
Alicia en las ciudades (1974)	52
Lo importante es amar (1975)	55
Las fotos de Alix (1980)	58
Testigos en cadena (1982)	61
La línea del cielo (1983)	64
Bajo el fuego (1983)	68
Los gritos del silencio (1984)	72
Salvador (1986)	76
La insoportable levedad del ser (1987)	80
La prueba (1991)	83
La foto del compromiso (1994)	86
Smoke (1995)	90
El ojo público (1992)	93
Fotografiando hadas (1997)	96
Paparazzi (1998)	100
Paparazzi (1998)	103

Fotografía mortal (1998)	106
High Art (1998)	109
Pecker (1998)	113
Im Juli (2000)	116
Retratos de una obsesión (2002)	119
Lejano (2003)	122
Paparazzi (2004)	125
Cegados por el deseo (2004)	128
Shutter (2004)	131
Hard Candy (2005)	135
Retrato de una obsesión (2006)	138
Los momentos eternos de Maria Larssons (2008)	141
Triage (2009)	144
Fotógrafos de la muerte (2010)	147
My Little Princess (2011)	150
For Lovers Only (2011)	153
La maleta mexicana (2011)	156
Una historia para los Modlin (2012)	159
La fotógrafa (2013)	162
Mil veces buenas noches (2013)	165
Un lugar en la Tierra (2013)	168
La sal de la tierra (2014)	171
Fotograf (2015)	174
La idea de un lago (2016)	177
Life (2015)	180
Daguerrotipo (2016)	183
Caras y lugares (2017)	186
Hacia la luz (2017)	189
El fotógrafo de Mauthausen (2018)	192
El fotógrafo de Minamata (2020)	195
Bibliografía	199
La autora	203

Agradecimientos

Este libro, además de todas las horas de cine y de escritura que me ha regalado, me ha permitido encontrarme (y reencontrarme) con muchas personas bellas por el camino. Desde las que han apoyado desde el principio el proyecto hasta las que simple y sinceramente se han sentado a escuchar, que no es poco. A todas ellas quiero agradecerles que hayan estado cerca y les dedico este trabajo. También a mis alumnas y alumnos con quienes hablo de fotografía y comparto referentes, exposiciones, técnicas, cámaras, formatos y el amor por esta disciplina.

En particular quiero mostrar mi agradecimiento al editor del libro, Jordi Sánchez-Navarro, por estar siempre abierto a propuestas; a Fernando Colomo por ofrecerme su anecdotario de manera tan familiar; a Fernando Spiner por su energía y entusiasmo; a Guadalupe Gaona por cederme un pedazo tan íntimo de su historia; a Sergio Oksman por su osadía a la hora de hacer otro tipo de cine; a Dani Gascó por sus aportaciones y por los tesoros que conserva con tanto cariño en Stromboli, un videoclub de los que ya no quedan; a Fernando Baños por su conversación y por cuanto se aprende de su mirada fílmica; a Paco Poch por lo que me enseñó en mis años de universidad y también ahora, tras volver a contactar con él quince años después; a Paco Gómez por su particular locura y pasión por la fotografía; a Toni Roig por estar cuando se aprieta el botón del pánico; a Albert Roig por

tantas conversaciones de película fotográfica y de vida; y por supuesto a Xavi, por hacer siempre del viaje algo grato e indeleble. Como las fotos que compartimos.

*Apunta, enfoca y dispara**

Este libro empieza como terminan infinidad de tertulias, simposios, conversaciones informales de bar, y debates académicos, filosóficos y científicos de alto nivel de erudición: intentando definir de forma clara, unánime y rotunda qué es la fotografía.

No importa que hayan pasado casi dos siglos desde su invención, ni que las corrientes teóricas estén hablando ya de la muerte de la fotografía; el debate sigue siendo el mismo. Por mucho que avancemos en el tiempo o en la tecnología, el fondo de la cuestión se mantiene no solo inamovible sino en constante vigencia.

Y advertimos desde ya lo que nos ha demostrado la experiencia de años de acaloradas discusiones en torno a la cuestión: aún no hay respuesta que satisfaga a todo el mundo o, al menos, una sola, definitiva y concluyente. Así que todavía estás a tiempo de desertar de la lectura.

Si por el contrario decides seguir, quede constancia por la presente que lo que vas a encontrar no es sino una aproximación desde distintos frentes a esta disciplina: arte, técnica, representación, objeto, profesión, idea o como cada situación o contexto requiera llamarla. Y ello, gracias

* El contenido de este libro se enmarca en el proyecto de investigación *Culturas narrativas: Storytelling digital, acción social y creación de públicos (D-STORIES)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (referencia RTI2018-098417-B-I00) de España.

a la mirada de cineastas que nos sirven historias en las que la fotografía tiene algo que enseñarnos. Sin que necesariamente sean películas sobre fotografía o sobre fotógrafas o fotógrafos. De hecho, en algunas, la fotografía será algo tangencial o incluso accesorio. En otras, será el asunto nuclear. La cuestión, al margen del peso que tenga en la diégesis, es que nos permita acercarnos a ella, descubrirla, pensarla.

Una humilde invitación a conocer la fotografía en términos *macro*, a partir de la visión de la misma que nos da otra disciplina cercana, consanguínea, como es el cine.

La fotografía en el cine

Hablar de *fotografía en el cine*, en la jerga del sector vendría a referirse a hablar de cuestiones como la composición de planos, iluminación de la escena, manejo de cámaras, selección de ópticas, formatos de grabación, sensitometría, texturas, etalonaje y, en definitiva, de todos los factores y elementos técnicos y artísticos que contribuyen a convertir el guion en imágenes cinematográficas. Esto se conoce también como cinematografía o como dirección de fotografía y es una disciplina y un departamento indispensable en la realización de una película. Sin embargo, no venimos a hablar de esa *fotografía en el cine*, sino de cómo la fotografía fija, la de apretar el disparador para inmortalizar un instante, que todos conocemos y practicamos, aparece representada en el séptimo arte.

Cuando empezamos a hacer una búsqueda profunda de posibles películas, la lista no hacía más que engrosar. La fotografía está tan presente en nuestras vidas que no es de extrañar la necesidad de hablar de ella, o de incluirla en la cotidianidad de los personajes de ficción. En ese sentido hemos visto que la fotografía está presente de diferentes formas: como elemento central con entidad propia; de forma secundaria, pero acompañando al personaje a lo largo de la historia o de forma tangencial, ayudando en la caracterización de los personajes o matizando la historia o situaciones concretas.

Como elemento central podemos verla en *Shutter* (Banjong Pisanthanakun y Parkpoom Wongpoom, 2004), una película de terror en la que una extraña presencia se cuela en las fotografías de Tun, un

fotógrafo con un pasado oscuro. También en *Una historia para los Modlin* (Sergio Oksman, 2012), un cortometraje que trata de reconstruir, a partir de unas fotografías, la historia de una familia estadounidense afincada en Madrid. Estas fueron recogidas de la basura en la primavera de 2003 por Paco Gómez, quien empezó a tirar de un hilo que aún hoy, veinte años después, sigue trayendo cola. Las fotografías fueron, además del origen del proyecto, la materia prima con la que Oksman finalmente decidió realizar la película, filmándola como si se tratase de un visionado de las mismas, como quien hace un repaso a un álbum familiar.

La maleta mexicana (Trisha Ziff, 2011) también se estructura en torno a la fotografía. Concretamente a las cerca de 4.000 imágenes tomadas durante la Guerra Civil española setenta años después de la contienda. Un material excepcional no solo por su gran valor histórico, sino también porque fueron tomadas por tres profesionales que se han convertido en referentes a nivel mundial: Gerda Taro, David Seymour (Chim), y Endre Friedmann, más conocido como Robert Capa y en quien, por cierto, se basa el personaje de Jeff (interpretado por James Stewart) en *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954).

La fotografía como compañera y motor de vida de los personajes es como aparece en la mayor parte de las películas que proponemos. Como muestra tenemos a los personajes de: Lucy en *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998); Anna en *Cegados por el deseo* (Mike Nichols, 2004); Antoine en *Un lugar en la Tierra* (Fabienne Godet, 2013); Jan en *Fotograf* (Irena Pavlásková, 2013) o Violetta y Hanna en *My Little Princess* (Eva Ionesco, 2011), cuyas vidas están marcadas por la relación que mantienen con la fotografía.

También hemos querido incluir películas en las que la fotografía aparece de forma tangencial. En *Smoke* (Wayne Wang, 1995) por ejemplo, uno de sus personajes, Auggie, toma cada día y desde hace años una fotografía siempre desde el mismo lugar, con el mismo encuadre y a la misma hora. Tiene más de cuatro mil fotografías que parecen la misma pero que son siempre distintas. Algo que nos resultó interesante a la hora de hablar de los trabajos seriados, y que en este caso conforma el proyecto fotográfico (y casi de vida) de Auggie.

En el caso de *Im Juli* (Fatih Akin, 2000) la cámara es un regalo que el azar les hace a los protagonistas de esta *road movie*, en uno de sus

periplos durante su viaje y que se usa para narrar su paso por Rumanía. El director cambia así el rodaje de esta secuencia de dos minutos, solo por fotografías fijas que se van sucediendo. Una muestra del poder narrativo de la fotografía en el cine, al igual que ocurre en *La Jetée* (Chris Marker, 1962). Esta última, aunque no trata la fotografía como tal en la ficción, la consideramos imprescindible en este libro ya que es una película compuesta a partir de fotografías fijas, y por otros motivos que iremos desvelando en el capítulo en que hablemos sobre ella. Se trata de una pieza que el director la definió como un *photo-roman* (fotonovela), y que, aunque responde más bien a la idea de diaporama, se ha convertido en un clásico de la historia del cine.

En relación con los géneros cinematográficos, la fotografía en el cine tiene cabida allá donde queramos, tal y como podemos ver en esta propuesta de cincuenta películas y en la que encontraremos películas de índole muy distinta. Antes hablábamos de *Im Juli*; también *Alicia en las ciudades* (Wim Wenders, 1974); *For Lovers Only* (Michael Polish, 2011) y el documental *Caras y lugares* (Agnès Varda y JR, 2017) podrían formar un grupo de *road movies*. Hay también *thrillers*, como *Testigos en cadena* (Fernando Spiner, 1982), *Fotografía mortal* (John Raffo, 1998) y *Paparazzi* (Paul Abascal, 2004), así como *psicothrillers* (*Hard Candy*, David Slade, 2005). Otros géneros presentes son la fantasía en *Fotografiando hadas* (Nick Willing, 1997); el terror en *Shutter* (Banjong Pisanthanakun y Parkpoom Wongpoom, 2004); la comedia en *Paparazzi* (Neri Parenti, 1998) o en *Pecker* (John Waters, 1998); el drama en *Cegados por el deseo* (Mike Nichols, 2004), *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998) o *Lejano* (Nuri Bilge Ceylan, 2003); el cine bélico en *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984), *Salvador* (Oliver Stone, 1986) o *Fotógrafos de la muerte* (Steven Silver, 2010) y el biopic en *Fotograf* (Irena Pavlásková, 2015) o en *My Little Princess* (Eva Ionesco, 2011), entre otros.

A la hora de elegir las, nuestro criterio no se basaba tanto en la popularidad o en que tuvieran un argumento inolvidable, sino en que, como ya hemos avanzado anteriormente, nos permitieran acercarnos en mayor o menor medida a la fotografía. Hemos procurado que en su mayoría fueran películas de ficción. Y es que revisando la lista inicial nos dimos cuenta de que gran cantidad de películas que se habían realizado en torno a la fotografía eran de carácter documental, y muy sig-

nificativamente aquellas que se centraban en la figura de un fotógrafo o fotógrafa en particular. Pero no era eso lo que andábamos buscando, sino la inclusión de la fotografía en la ficción cinematográfica. Aun así conviene advertir de que, de forma totalmente arbitraria, nos hemos tomado la licencia de incluir unos pocos documentales. El primero de ellos, *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011), por el impacto que tuvo su aparición en la recuperación de la memoria histórica y, especialmente, en la fotografía (sobre todo en el fotorreporterismo o en el fotoperiodismo de guerra). El segundo, *La sal de la tierra* (Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, 2014), por la forma tan poética en que trata la fotografía, concretamente la de uno de los fotógrafos más influyentes de nuestros tiempos, Sebastião Salgado, que bien mereció un César, un Goya, un Premio Platino, el premio del público en el Festival de San Sebastián y una nominación a los Óscar. Y por último, *Caras y lugares*, por esa conjunción entre cine y fotografía tan propia de Agnès Varda y la reflexión en torno a la materia que hace en la que fue su penúltima película junto al artista callejero y fotógrafo francés Jean René, conocido como JR. Al margen de estas, podríamos citar otras que juegan esmeradamente con la realidad y la ficción si bien no podemos tildarlas de documentales ni negarlas como tales. Son *Las fotos de Alix* (Jean Eustache, 1980) y *Una historia para los Modlin* (Sergio Oksman, 2012).

Estas últimas no son largometrajes como la mayoría que se incluye en la selección, sino que, a pesar de ser películas de metraje inferior, aportan de igual forma valor al conjunto, del mismo modo que lo hacen otros títulos como la ya mencionada *La Jetée* y *Testigos en cadena*.

Algunas vertientes (y bondades) de la fotografía

Si descomponemos la palabra fotografía observamos que está compuesta fundamentalmente por dos conceptos cuya etimología la encontramos en la lengua griega, y que son: foto (procedente de *phōs*, que remite a la luz) y grafía (asociado con *grapho*, *graphein*, que sería algo así como escribir, dibujar, pintar, grabar). Dicho esto, la propia palabra define lo que vendría a representar (al menos en sus albores), la fotografía: escribir o pintar con luz. Refiere a la técnica de capturar imágenes mediante la luz y fijarlas, ya sea en un medio físico (como el

negativo, el papel, la placa de vidrio u otro soporte recubierto de emulsión fotosensible) o digital, que convierte la luz en una señal eléctrica y la registra en alguna unidad de memoria virtual. Pero también es una disciplina basada en esa técnica de captura y fijación de imágenes que puede tener varias dimensiones, desde la meramente descriptiva, a otras más creativas. En todos los casos interviene un proceso más o menos intelectual que puede ir de la elección del encuadre a todo un planteamiento conceptual.

En sus inicios, la fotografía se asociaba a la representación de la realidad, aunque no tardó en usarse como herramienta de creación artística más allá de su función documental. Hoy las diferentes dimensiones de la fotografía conviven y cada cual dispone de ella conforme a sus necesidades o intereses, algo que se hace patente en la selección de películas que proponemos y que abordan la fotografía desde sus múltiples aristas.

Como documento, una de las funciones de la fotografía es dejar constancia de un instante, de una historia o de una situación. Lo vemos en la fotografía de prensa, por ejemplo, la cual, a través de las imágenes pretende dar constancia de algo que está sucediendo. En este sentido conviene mencionar algunas de las películas cuyos protagonistas se juegan la vida para dar a conocer al mundo hechos como la dictadura nicaragüense (*Bajo el fuego*, Roger Spottiswoode, 1983); el genocidio camboyano (*Los gritos del silencio*, Roland Joffé, 1984); la guerra civil de El Salvador (*Salvador*, Oliver Stone, 1986); la guerra en Kurdistán (*Triage*, Danis Tanović, 2009), o el *apartheid* sudafricano (*Fotógrafos de la muerte*, Steven Silver, 2010). Estos ejemplos se relacionan con conflictos internacionales, aunque no necesariamente la fotografía de prensa ha de viajar tan lejos. En *La insostenible levedad del ser* (Philip Kaufman, 1987), la protagonista, Teresa, se inicia en la fotografía documentando lo que ocurre en las calles de la ciudad donde vive durante lo que se conoce como la Primavera de Praga. Aquellos hechos toman tal cariz, que Teresa quiere que se conozcan también fuera del país. En otras ocasiones, en cambio, muchos reporteros prefieren ir a otros países para obtener fotografías y mostrarlas en su tierra. En cualquier caso, se trata de retratar una situación para que conste, para procurar un cambio, o para que no se olvide; como ejemplo se puede citar las foto-

grafías que se toman en el campo de concentración en la película *El fotógrafo de Mauthausen* (Mar Targarona, 2018) basada en la historia real de Francesc Boix, o las que tomaron Gerda Taro, Robert Capa y David Seymour (Chim) a lo largo de la Guerra Civil española y de las cuales nos habla *La maleta mexicana* (Trisha Ziff, 2011). Estos casos ponen de manifiesto cómo la fotografía, como documento, está íntimamente relacionada con la memoria. Con la memoria colectiva, con la memoria histórica.

Pero la fotografía como documento para preservar la memoria trasciende también en el ámbito de lo personal.

Recordar (del latín, *recordari*), no es otra cosa que volver al corazón (*re*, volver a y *cor*, *cordis*, corazón), y desde los inicios la fotografía nos ha ayudado a ello, como instrumento que es para materializar los recuerdos.

En el terreno familiar hemos querido guardar momentos que nos ayuden tanto a rememorar situaciones, como personas que no queremos que se desvanezcan de nuestra memoria con el tiempo. Esto nos hace pensar en un tipo de fotografía que hoy en día resulta incómoda y que está bastante en desuso: la fotografía *post mortem*. Fue relativamente común hasta las primeras décadas del siglo xx, aunque su momento de mayor esplendor se dio durante el siglo xix. Formaba parte del diálogo que la sociedad establecía con la muerte, muy presente en su cotidianidad. Es un tipo de retrato que, aunque hoy pueda verse como algo siniestro, era común, y más en una sociedad en que las imágenes fotográficas eran todavía escasas. Tan escasas que había mucha gente que moría sin haberse hecho ningún retrato, especialmente personas de familias humildes o niñas y niños que habían fallecido muy pronto. Un ejemplo de ello queda patente de forma muy emotiva en *Los momentos eternos de Maria Larssons* (Jan Troell, 2008) en que, tras la muerte de una amiga de la hija de la protagonista, su madre pide que le haga un retrato para tener un recuerdo de ella.

Algo curioso es que, mientras que la muerte se retrataba como algo natural (a pesar del dolor que suponía), otras situaciones preferiblemente se eludían, haciendo como si nunca hubieran sucedido. Pensemos en imágenes familiares de conflictos, abusos, rencores, en las que se manifiesta la vileza o la inmoralidad y, peor aún, esto mismo en el seno familiar. Es por ello que, aunque todas las familias cuenten

con momentos deshonrosos, y aunque estos también formen parte de nuestra historia, no existen en nuestro álbum de recuerdos. Esto demuestra cómo la fotografía sirve, en cierto modo, para moldear nuestra memoria y nuestra historia a conveniencia (sin que necesariamente seamos conscientes de ello). Porque fotografías de ese tipo no harían más que debilitar la unidad y solidez de nuestra imagen familiar, y más considerando que antaño los álbumes pasaban de generación en generación como testigo de la evolución de la estirpe. Por el contrario, era importante dar consistencia a la institución de la familia a través de fotografías de momentos dichosos con el fin de proteger su pervivencia. Esta tarea de compilación fotográfica y de narración visual, dicho sea de paso, correspondía generalmente a las mujeres, que se convertían así en compiladoras, tejedoras, divulgadoras orales y guardianas de la memoria familiar.

Pero el álbum fotográfico ha cambiado mucho a lo largo de los años, tanto en concepto, como en formato y volumen. Hasta mediados del siglo xx, aproximadamente, los álbumes eran de carácter más familiar y transgeneracionales. Además, la fotografía era algo laborioso que quedaba normalmente en manos de expertos; un asunto extraordinario, reservado para ocasiones especiales, que no estaba al alcance de cualquier bolsillo, con lo que el archivo a cuidar y conservar era muy limitado. El fotógrafo o fotógrafa era una persona respetada pues en sus manos quedaba la tarea de capturar nuestros recuerdos más valiosos, como en *Los momentos eternos de Maria Larssons*.

Más adelante la fotografía familiar entró en el ámbito doméstico a través de cámaras compactas de uso más sencillo, que nos permitieron contar la historia de forma distinta. La solemnidad y puesta en escena de las fotografías anteriores dejó paso a un tipo de imágenes más espontáneas, desenfadadas e imperfectas técnicamente, pero a la vez más íntimas que, además, se tomaban desde la mirada de alguno de los protagonistas de la historia. Esta autonomía, a la hora de inmortalizar momentos, hizo crecer sustancialmente el archivo, y ya no fueron solo las mujeres las encargadas de reunir a los miembros de la familia, durante las tardes libres, en torno al álbum para contar las historias que representaban las imágenes. También los distintos integrantes de la familia almacenaban las fotografías en cajas o en álbumes y, en ocasio-

nes, las ojeaban para rememorar lo vivido de la mano de sus seres queridos. Pero, con el tiempo, esas imágenes que conformaban la crónica familiar dejaron de ser bienes colectivos y cada persona pasó a tener su propio archivo, lo que comportó que la memoria familiar diera paso a una memoria individual, algo que deriva, en parte, de la crisis de la familia como institución, así como del surgimiento y desarrollo de una sociedad cada vez más individualista.

Hoy por hoy, esto ha dado una vuelta de tuerca más. Hacemos más imágenes que nunca, y ni siquiera las materializamos. Nos limitamos a guardarlas en dispositivos electrónicos y espacios virtuales. Abundan las autofotos, somos los protagonistas absolutos, y hay una creciente tendencia a la puesta en escena. Cada vez más posados. Hemos perdido la espontaneidad de la que aún gozaban nuestras fotografías hace apenas unas décadas. Ni tan solo el recuerdo es la razón de ser de estas imágenes que están más enfocadas a ser compartidas con una vocación más exhibicionista y cuya vigencia es relativamente breve.

Este tipo de imágenes narcisistas, creadas para el agrado (propio y ajeno) y de consumo rápido, pueden convivir con otras que sí van orientadas a mantener la memoria viva. Ejemplo de esta vocación de la fotografía de preservar la memoria es la película *Caras y lugares*, en la que Varda, a punto de cumplir noventa años y consciente de la pérdida de la memoria a corto plazo que comporta la vejez, manifiesta su deseo de fotografiar a la gente que va conociendo para no olvidarse de ella. Algo similar le ocurre al señor Nakamori en *Hacia la luz* (Naomi Kawase, 2017), un fotógrafo que se va quedando ciego progresivamente y que teme que la falta de visión le haga olvidar, por lo que se aferra a su cámara para capturar instantes, como si esas fotografías le fueran a ayudar a librarse de la inevitable ceguera y, con ello, de la pérdida de la memoria a la que tanto teme. Como él, no es poca la gente que ve en la fotografía una especie de poder sanador, y que la usa como terapia para combatir multitud de afecciones, trastornos y sufrimientos. Así, la fotografía es lo que, en un clima de abusos, hace a María Larssons encontrar una pequeña huida en *Los momentos eternos de Maria Larssons*; lo que ayudará a Philippe Winter en su crisis existencial en *Alicia en las ciudades* (Wim Wenders, 1974); lo que impulsará a Rebecca en *Mil veces buenas noches* (Erik Poppe, 2013) a calmar la furia que tiene contra

el mundo o lo que contribuirá a que Antoine, en *Un lugar en la Tierra* (Fabienne Godet, 2013) consiga darle un nuevo sentido a su vida.

En *La idea de un lago* (Milagros Mumenthaler, 2016), esta idea de ayudar a sanar va todavía más allá. Está basada en la historia real de Guadalupe Gaona, cuyo padre desapareció durante la dictadura argentina. La historia ficciona algunos episodios de su vida en los que la fotografía resulta esencial. Por una parte, dispone de escasas fotografías de su padre. Las visualiza al milímetro, movida por la esperanza de encontrar alguna pista que le permita responder a tantas preguntas que tiene acerca de su desaparición. Por otro lado, ella misma es creadora de imágenes, dada la necesidad que siente de construir (o, en su caso, reconstruir) su identidad y de llenar ciertos vacíos.

Otra dimensión a considerar cuando hablamos de fotografía es la artística. La fotografía como arte fue algo controvertido desde los inicios. Ya en su presentación en París en 1839, de la mano de uno de sus creadores, Louis Daguerre, esta idea empezó a levantar ampollas. Hubo quienes la defendieron, como el político (además de físico, matemático y astrónomo) François Arago o el pintor Paul Delaroche, quienes consideraban que era un gran avance tanto para las ciencias como para las artes. Otros en cambio, como Charles Baudelaire (quien además de poeta y ensayista era crítico de arte), consideraban que al ser la cámara un artilugio mecánico, no dejaba espacio a la creación libre, acusando a los primeros fotógrafos de pintores fallidos que, por su ineptitud o falta de talento, se decantaban por este nuevo invento. Y ciertamente fueron muchos los pintores y dibujantes que se pasaron a la fotografía (Eva Watson-Schütze, o el propio Daguerre, sin ir más lejos, se habían dedicado a la pintura anteriormente), o Nadar (Gaspar-Félix Tourmechon, que entre otras ocupaciones, era ilustrador y caricaturista), lo cual no implicaba que necesariamente fueran mediocres en sus respectivas disciplinas artísticas, sino que ampliaban su espíritu de creación a otros ámbitos.

Uno de los grandes momentos de la fotografía como arte se dio unas décadas más tarde con el pictorialismo: un movimiento fotográfico que cobró bastante fuerza a finales del siglo XIX, y que pretendía enaltecer la fotografía a la categoría de arte, diferenciándola de esa otra fotografía considerada vulgar, cotidiana, que cualquiera podía

hacer con su cámara. Ese ennoblecimiento se hacía creando imágenes poéticas, a menudo alegóricas, muy cuidadas, con una elaborada puesta escena, y con una estética que, mediante el efecto *flou* (que ofrecía una borrosidad suave) transmitían una atmósfera neblinosa muy propia de ese movimiento fotográfico. Era la manera en que los pictorialistas se desmarcaban de otros profesionales de la fotografía y de los aficionados, definiéndose como artistas. Como exponentes tenemos a Julia Margaret Cameron, Gertrude Käsebier, Anne Brigman, Alfred Stieglitz o Mary Devens, entre otros. Aunque el movimiento pierde fuerza a nivel internacional entrado el siglo xx, podemos decir que no llegó a morir nunca. Un ejemplo es Jan Saudek, en cuya vida y obra está basada *Fotograf* (Irena Pavlásková, 2015). Si repasamos sus trabajos vemos una estética que recuerda en parte al pictorialismo (aunque más irreverente y trasnochada). Uno de sus referentes es Edward Steichen, a quien durante un tiempo también se le asoció al movimiento junto a los ya mencionados anteriormente. Saudek lo conoció casualmente a raíz de hojear, en 1963, el catálogo de la exposición *Family of Man*, que Steichen había comisariado para el MoMa de Nueva York (donde por aquel entonces dirigía el departamento de fotografía). Esta exposición se realizó por primera vez en 1955 y aunque no tuviera que ver con el pictorialismo (se trataba de un retrato en términos generales de los seres humanos y de los aspectos que nos unen como tales), caló tanto en Saudek que decidió dedicarse definitivamente a la fotografía. En España, ejemplos como el de Joaquim Pla Janini y José Ortiz Echagüe demostraron también la prolongación en el tiempo de la corriente pictorialista, y hoy, en pleno siglo xxi, algunas voces aseguran que asistimos a un nuevo resurgimiento.

Otro momento importante para la fotografía artística llegó con las vanguardias de primera mitad del siglo xx, un prolífico periodo de experimentación en todas las artes. Aparecieron las solarizaciones, los fotomontajes, las exposiciones múltiples, los rayogramas, los *collages*... de la mano de artistas como Hannah Höch, Man Ray, Dora Maar o László Moholy-Nagy.

En la actualidad no cabe duda de que la fotografía es arte, aunque seguimos intentando determinar la que entraría en esta clasificación y la que no, si bien esto, nuevamente, es un debate en vano. Lo importante

es entender cómo la fotografía nos brinda esa posibilidad creadora y en qué medida esto ha servido para abrirnos al mundo con mayor libertad. Entre las películas que hemos seleccionado que nos hablan de la fotografía como arte o fotografía artística encontramos *Las fotos de Alix* (Jean Eustache, 1980), *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998), *Pecker* (John Waters, 1998), *Lejano* (Nuri Bilge Ceylan, 1993), *Retrato de una obsesión* (Steven Shainberg, 2006), *My Little Princess* (Eva Ionesco, 2011), *Un lugar en la Tierra* (Fabienne Godet, 2013), *Fotograf* (Irena Pavlásková, 2015) o *Cegados por el deseo* (Mike Nichols, 2004). No en todas se plantea de la misma forma, sino que se pueden apreciar los diferentes rumbos que puede seguir este tipo de fotografía.

En algunas, además, no solo interviene la fotógrafa o el fotógrafo en cuestión y su vocación artística (como en *My Little Princess*, *Fotograf* o *Las fotos de Alix*) sino también la industria del arte o los diferentes elementos y agentes que la conforman como pueden ser galeristas (*Pecker*); editoras de revistas del sector (*High Art*); espacios expositivos (*Un lugar en la Tierra*, *Cegados por el deseo*) o coleccionistas (*Lo importante es amar*, Andrzej Zulawski, 1975). Este panorama artístico hay quien incluso lo plantea en clave de mofa, como hace el director John Waters en *Pecker*.

Otra cuestión a tener en consideración es que en la actualidad no siempre existe una delimitación precisa entre las diferentes vertientes fotográficas que comentamos (así lo vemos en el documental *Caras y lugares*, en *Cegados por el deseo* o en *Hacia la luz*). De igual forma, las fotógrafas y fotógrafos no han de casarse con una sino que transitan en ellas a su antojo en base a sus necesidades creativas, profesionales y personales del momento (como le ocurría a Diane Arbus, protagonista de *Retrato de una obsesión*). Y esa es la bondad de la fotografía. Siempre está a nuestra disposición: sugestiva, inspiradora, provechosa, sanadora. Como arte, como técnica, como afición, como profesión.

Fotografía y verdad

La fotografía apareció como una forma de reproducir la realidad. Era algo por lo que había venido luchando la pintura durante siglos, y que por fin fue posible gracias a un discurrido sistema basado en la mecáni-

ca (en relación con el dispositivo), la física (patente durante el proceso de captación de la luz) y la química (en lo que concierne al revelado).

Así, la cámara fotográfica se concebía como una reproductora de lo real. Esto nos hace pensar en *Fotografiando hadas* (Nick Willin, 1997), basada en un caso paranormal muy sonado, conocido como el «Cottingley fairies hoax» [‘Engaño de las hadas de Cottingley’]. Corría 1917 y unas niñas aseguraron haber visto hadas. Prueba de ello eran unas fotografías de ellas jugando con las supuestas hadas y que dieron la vuelta al mundo; las opiniones se dividieron entre quienes decían que eran un documento veraz y que por tanto aseguraban que existían las hadas (entre ellos el reputado Arthur Conan Doyle) y quienes alegaban que se trataba de una farsa. Fue durante el siglo XX cuando esta idea de que la cámara era reproductora de la realidad fue evolucionando, y los discursos epistemológicos sobre fotografía importunaron con la puesta en cuestión de la legitimidad de la fotografía como documento de verdad, argumentando que, al margen de que era posible (y relativamente asequible) manipularla, la fotografía en general no era una reproducción de lo real sino una mera representación (cuando no una interpretación).

Esta representación se hace a través de lo que Peirce definía como un icono (entendido este como un signo que refiere a la realidad por analogía), que sería la imagen fotográfica en sí misma. Se podrá acercar más o menos a la realidad (que determinamos en base a lo que percibe el ojo humano), en función del parecido que tenga con ella, algo que dependerá de las decisiones de quien tome la foto: punto de vista, angulación de cámara, exposición, objetivo utilizado, distancia focal, etc., y todo ello sin entrar ya en cuestiones de retoque.

Pero de forma inconsciente hemos seguido confiando en ella y otorgándole cierto estatus de autoridad cuando hablamos de verdad. Esto actualmente se objeta de forma más sistemática en determinados espacios, como el de las redes sociales, en los que empezamos a desconfiar de su honestidad, dada la proliferación de filtros y otros efectos digitales de manipulación al alcance de cualquiera, que nos han hecho experimentar hasta qué punto esa *realidad* que se nos vende es construida. Sin embargo, todavía hay ocasiones en que se sigue considerando documento de verdad como ocurre con la fotografía documental.

En cualquier caso, nunca será una verdadera reproducción de la realidad, sino el registro de un fragmento que tomamos y que está intervenido por nuestra mirada así como por el medio técnico y que, por tanto, nunca podrá ser la réplica legítima de dicha realidad. Como mucho, en casos como la fotografía documental, estaríamos ante la idea de huella, de la que habla Joan Fontcuberta en *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (Gustavo Gili, 2015). Si unas líneas más arriba hablábamos de la imagen fotográfica como icono, Fontcuberta también la considera índice (por la relación de causalidad física que se establece con el objeto). Según él, el objeto se representa a sí mismo por la luz que refleja, siendo la imagen la huella que deja el impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible (Fontcuberta, 2015).

La idea de *verdad*, en relación con la fotografía, la han abordado también otras de las películas de las que hablamos en este libro. Quizás la que más juega con ella es *Las fotos de Alix*. En ella, la fotógrafa canadiense Alix Cléo Roubaud hace un repaso a parte de su obra durante un visionado que realiza junto a un amigo a quien le va explicando cada una de las imágenes que va pasando. Todo goza de cierta normalidad hasta que tomamos consciencia de que lo que nos está contando dista de lo que vemos en las imágenes. Ella, sin embargo, lo narra con naturalidad, como si fuera una verdad indiscutible, pero algo está mintiendo: o bien las fotografías o bien sus palabras. Esto forma parte de un juego del propio Eustache, que quiere elevar el debate a otro nivel. Así entremezcla elementos de ficción con otros reales, de tal forma que pone en jaque al público, quien no sabe ya qué es verdad y qué no, qué hay de realidad y qué hay de ficción, en qué medida está jugando con él, y hasta dónde debe creer o dejar de hacerlo. Un juego que entabla también (aunque de forma distinta) Sergio Oksman en sus películas, como *Apuntes sobre el otro* (2009) y *Una historia para los Modlin* (2012).

Un caso distinto es el que vemos en *La prueba* (Jocelyn Moorhouse, 1991). En ella no se pretende jugar con la verdad, sino salvaguardarla a través de la fotografía. La película cuenta la historia de Martin, un chico ciego de nacimiento aferrado a una cámara fotográfica y obsesionado con que la gente en cualquier momento puede engañarle por su posición «privilegiada» de vidente. La forma de confiar o desconfiar en las personas de su entorno consiste en gran medida en ponerles a prueba,

haciéndoles describir sus imágenes y contrastando las respuestas con las de otra gente, comprobando si concuerdan y por ende, si le están diciendo la verdad, entendida esta por lo que aparece representado en las imágenes. Y es que, en general, damos mucha entidad a aquello que nos muestran las fotografías. En ocasiones pueden incluso determinar el futuro de algunas personas, como vemos en *La foto del compromiso* (Kayo Hatta, 1994). Esta película habla sin tapujos de una práctica común a principios de siglo xx entre la población asiática: la concertación de matrimonios mediante fotografías, y de cómo una *picture bride* (‘novia por foto’, así es como se las llamaba), forjó su destino a partir de una foto que resultó ser un auténtico engaño. El joven con buena planta y apariencia solvente que le ofrecía una vida mejor, en realidad era un hombre casi treinta años mayor que ella, con pocos recursos y que vio en ese embuste fotográfico la única forma de conseguir una esposa. Una historia de principios del siglo xx pero cuya artimaña no dista demasiado de las que vemos en pleno siglo xxi. Cualquiera que haya estado, aunque sea de paso, en una aplicación de citas, sabrá de lo que estamos hablando.

Tradición y modernidad: de la plata al píxel

Desde su invención, hace dos siglos, la fotografía ha vivido en constante transformación, también en lo que refiere a procesos y técnicas. El considerado primer procedimiento fotográfico fue desarrollado alrededor de 1824 por Joseph Nicéphore Niépce y consistía en extender en una placa de metal una solución que contenía betún de Judea, producto fotosensible que, después de días de exposición al sol y tras baños con disolventes, permitía apreciar la imagen. Se trataba de una técnica basada en el aguafuerte, técnica de grabado que conocía bien como químico y litógrafo que era, y a la que llamó heliografía (*helios*, ‘sol’ y *grafía*, ‘escribir’, dibujar, pintar, grabar, algo así como dibujar con la luz del sol) y que es el origen de lo que hoy conocemos por fotografía.

Paralelamente a Niépce, otra gente intentaba también captar imágenes a través de dispositivos y fórmulas fotosensibles, entre ellos Louis Jacques Daguerre, un pintor y diseñador escénico que ideaba

nuevas fórmulas para mejorar sus escenografías, muy populares en la época por su realismo y capacidad inmersiva. Niépce y Daguerre se conocieron gracias a los hermanos Chevalier, unos afamados ópticos parisinos que habían sido proveedores de ambos. Después de un tiempo de conocerse e intercambiar ideas por correspondencia decidieron asociarse para hacer avanzar sus trabajos en un proyecto común. Pocos años más tarde, a la muerte de Niépce, Daguerre continuó investigando en solitario hasta dar con lo que él bautizó como daguerrotipo, proceso que utilizaba placas con las que se obtenían imágenes positivas directas (sin negativo) y que causó un verdadero furor, entre otras cosas, al reducir el tiempo de exposición a minutos, lo cual permitía también capturar la imagen de personas. Se presentó primero en una reunión de la Academia de las Ciencias de París (el 7 de enero de 1839), para después darse a conocer al mundo el 19 de agosto de ese mismo año, cuya efeméride se ha convertido en el día mundial de la fotografía.

Hemos visto parte del procedimiento del daguerrotipo en la película con el mismo nombre de Kiyoshi Kurosawa (2016). Esta película, a pesar de no ser de época, rescata del pasado esa mística alrededor del procedimiento (como es la inmortalidad del alma de las personas retratadas), y la técnica en sí misma, pero llevada a la exacerbadón, con placas gigantes. *Daguerrotipos* se titula también el documental dirigido por Agnès Varda en 1975, rodado en la *rue* Daguerre de París, donde vivía y donde está aún hoy su productora *Ciné-Tamaris*. En este documental Varda retrata el día a día de la calle y de la gente que la habita y la transita, y la intención es un poco la misma: la de inmortalizarles. Y así es, en cierto modo, como han quedado en nuestra memoria gracias al trabajo de la directora y ese paralelismo que hace entre cine y fotografía, sus dos pasiones, y la razón de ser de este libro.

Siguiendo con los procesos fotográficos, además del daguerrotipo se desarrollaron otros muchos como el Talbotipo, Calotipo (de *kalos*, ‘bello’) o papel salado, creado por William Fox Talbot, el ferrotipo (Adolph Alexandre Martin), el colodión húmedo (de Frederick Scott Archer), el gelatinobromuro (Richard Leach Maddox), el cianotipo (John Herschel), el platinotipo (William Willis y Alfred Clements) o la goma bicromatada (atribuida a Mungo Ponton), entre muchos otros.

Un cambio sustancial se introdujo de la mano de George Eastman, más conocido por su empresa Eastman Kodak Company, quien ideó el rollo de película, y que fue evolucionando hasta como lo conocemos hoy. Los rollos de película están recubiertos por una emulsión fotográfica elaborada a base de gelatina y haluros de plata que son sensibles a la luz y que tras su exposición dan lugar a una imagen latente, que es la que después se revela mediante un proceso de baños químicos. Con la aparición de la fotografía digital ya no hay película fotosensible sino un sensor que registra la incidencia de la luz y la convierte en señales eléctricas que después se representan en forma de imagen. De esta forma tampoco hay haluros de plata sino que pasamos a hablar del píxel como unidad mínima que forma la imagen digital.

No obstante, a pesar de la revolución que el digital ha supuesto en el mundo de la fotografía, parece que el píxel no ha superado al romanticismo de los haluros de plata y a su ceremonial de procesado. El encanto del laboratorio en cuanto a ritual es incomparable al proceso de revelado digital ante un ordenador, al menos cuando hablamos de cine. La luz roja, las cubetas, las cuerdas donde secar las copias, los tanques de revelado, las ampliadoras... todo ello ofrece una atmósfera y un juego visual extraordinario que el cine ha sabido aprovechar para sus historias. A esto se le suma que el laboratorio es un espacio cerrado, con luz tenue, silente y discreto, y por tanto idóneo para situaciones que pueden ir de lo más introspectivo, hasta lo más erótico e incluso siniestro. Recordemos aquel beso entre Cristina (Scarlett Johansson) y María Elena (Penélope Cruz) en *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008) inmerso en la luz roja del laboratorio, o la tensión y angustia que vivimos en *Shutter*, cada vez que vemos entrar en él al personaje. El laboratorio sirve también de lugar no solo de revelado sino también de *revelación*; allí hemos seguido de cerca las pesquisas de Thomas en *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), las de Francesc Boix en *El fotógrafo de Mauthausen* y también las del protagonista de *Testigos en cadena*, todas ellas en torno a asesinatos, presunto en el primer caso, y flagrantes en el segundo (el holocausto nazi) y el tercero (los crímenes perpetrados durante la dictadura argentina).

Este tipo de laboratorios son los que han sido representados en el cine con más asiduidad. Excepto en casos como el de *El fotógrafo*

de *Mauthausen*, suelen aparecer como laboratorios de blanco y negro que tienen las fotografías o fotógrafos en sus estudios o en sus casas y que les permiten revelar ellos mismos sus carretes, así como hacer sus copias. Pero laboratorios los hay de muchos tipos. Los profesionales se acercan más a lo que vemos en *One Hour Photo* (Mark Romanek, 2002), película protagonizada por Robin Williams, cuyo personaje se gana la vida revelando fotografías en una tienda especializada de un centro comercial de Los Ángeles. También pueden montarse (de forma improvisada o no) en baños, como en *Los gritos del silencio* o incluso en vehículos. Esto último es algo mucho más sofisticado que aparece en *El ojo público* (Howard Franklin, 1992) y en *Caras y lugares*. En *El ojo público*, Bernzy, fotógrafo de sucesos, ha preparado el maletero de su coche para revelar nada más realizar las tomas. Así, prácticamente desde el lugar de los hechos puede obtener las copias que rápidamente llevará a los periódicos, siendo el primero en venderlas y conseguir que sean publicadas; sin duda una gran estrategia de negocio. En el lado de la fotografía artística tenemos *Caras y lugares* y el camión que JR ha convertido en laboratorio para poder hacer impresiones digitales en gran formato por los diferentes lugares que recorre de la mano de Agnès Varda. Diferentes propósitos, diferente formato, diferente técnica, pero la misma idea de llevar el laboratorio a cuestras.

Cámaras de película

Independientemente de que se muestre o no el proceso de revelado dentro del cuarto oscuro, la fotografía analógica en general está muy presente en el cine. En algunos casos por la época (ya sea de la película en sí, de la historia o de ambas), en que no existía todavía la fotografía digital. Por ejemplo, *Picture Snatcher* (Lloyd Bacon, 1933) y *La máquina matamaldados* (Roberto Rossellini, 1952); otras como *El fotógrafo de Mauthausen* o *Life* (Anton Corbijn, 2015), aun siendo actuales, ubican la historia en el pasado. En otros casos, a pesar de que la historia se ubica en un presente en el que ya existe la fotografía digital, prefieren hablar de la fotografía otorgándole ese punto de romanticismo y/o misticismo que se asocia con lo analógico —como en *Hacia la luz* o en *La idea de un lago*—. Podemos decir que, de las 50 películas selecciona-

das, más del ochenta por ciento muestran la fotografía analógica: *La máquina matamalvados*, *La ventana indiscreta*, *Blow-Up*, *Alicia en las ciudades*, *Lo importante es amar*, *Las fotos de Alix*, *Testigos en cadena*, *La línea del cielo*, *Los gritos del silencio*, *La insoportable levedad del ser*, *La prueba*, *La foto del compromiso*, *Smoke*, *El ojo público*, *Fotografiando badas*, *High Art*, *Pecker*, *Im Juli*, *Retratos de una obsesión*, *Lejano*, *Cegados por el deseo*, *Retrato de una obsesión*, *My Little Princess*, *La maleta mexicana*, *Una historia para los Modlin*, *Fotograf...* por poner algunos ejemplos. Las cámaras que utilizan son muy diversas. Vemos de gran formato, generalmente en aquellas películas cuya historia se ubica a principios del siglo xx, como en *Los momentos eternos de Maria Larssons*, *La foto del compromiso*, *Fotografiando badas* o *La máquina matamalvados*. Entre ellas destaca particularmente la de *Los momentos eternos de Maria Larssons*, una Contessa de placas a la que ya en los títulos de crédito se le hace un pequeño homenaje con una correlación de planos detalle muy poéticos en torno a la misma.

Otro tipo de cámaras que vemos bastante son las de formato medio. Estas utilizan película de 60 mm de ancho, también conocida como película de 120 o 220. Se caracterizan porque ofrecen gran calidad, motivo por el cual, fueron, y aún lo siguen siendo, las preferidas por los grandes profesionales de la fotografía. Las hemos visto en varias de las películas de nuestra selección, sobre todo, las de dos marcas de renombre: Hasselblad y Rollei. Vimos modelos de Hasselblad en *Blow-Up* (concretamente una Hasselblad modelo 500 C) y en *Cegados por el deseo* (Hasselblad 503CW). Tanto el fotógrafo de la primera película, como la fotógrafa de la segunda eran profesionales que se ganaban la vida con la fotografía y estas eran las cámaras principales que usaban para sus encargos, aunque las combinaran con otras de 35mm. Las Rollei también han sido muy utilizadas, y particularmente las Rolleiflex, unas cámaras míticas que aparecen en *Retrato de una obsesión*, *Hacia la luz*, *Los gritos del silencio* y *La idea de un lago*. La Rolleiflex es un fetiche para los amantes de la fotografía. Se presentó a finales de la década de 1920 y fue usada por grandes referentes como Diane Arbus, Gisèle Freund, Thérèse Bonney, Richard Avedon, Eve Arnold, Vivian Maier, Edouard Boubat, Bunny Yeager, Malick Sidibé o Robert Doisneau. Han servido también de atrezzo; como muestra, la gran cantidad de fotografías de *celebrities* que posan con ella, desde las figuras clásicas

como Elisabeth Taylor, Frank Sinatra, Marilyn Monroe, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison, Grace Kelly, Gary Cooper, Jackie Kennedy, John Steinbeck, Sammy Davis Jr., Cary Grant, James Dean o Doris Day, hasta celebridades contemporáneas como Natalie Portman, Ben Affleck, Alexa Chung, Christian Bale, Aneurin Barnard, Edward Norton, Iggy Pop y un inmenso etcétera.

También las cámaras instantáneas ocupan un espacio destacable en el mundo de la fotografía, siendo la Polaroid la más popular, usada por los fotógrafos Ansel Adams, Walker Evans, David Hockney, Miles Aldridge, Helmut Newton, Philip-Lorca di Corcia y hasta por el cineasta Andrei Tarkovsky. Vemos uno de sus modelos, concretamente el SX70, en *Alicia en las ciudades*, otro clásico que ha quedado inmortalizado en algunas imágenes históricas, en manos de artistas como Andy Warhol pero también de otros personajes particulares como Fidel Castro.

Pero sin duda las cámaras más populares son las de 35 mm, que usan el negativo corriente que todo el mundo conoce. Si en formato medio hablábamos de las Rollei o las Hasselblad como marcas de culto, en 35 mm tenemos la Leica, nacida a principios del siglo xx y convertida en una leyenda. Pequeña, ligera y de uso relativamente sencillo, a través de los más destacados fotógrafos nos ha dejado grandes imágenes de la historia de la fotografía, como la de la muerte del miliciano durante la Guerra Civil española (Robert Capa, 1936), la de la niña que corre desnuda después de un ataque de napalm durante la guerra de Vietnam (Nick Út, 1972), la de los tres guardiaciviles con tricornio (Eugene Smith, 1950), la del beso en Times Square entre un marinero y una joven (Alfred Eisenstaedt, 1945) o la de James Dean, también en Times Square (Dennis Stock, 1955). De esta última vemos la sesión fotográfica entre el mítico actor y el fotógrafo en la película *Life*, sobre la vida y relación entre ambos. Las Leica también aparecen en *High Art* (Leica M2) y en *Cegados por el deseo* (Leica M6). Pero no son las únicas de 35 mm. En *La insostenible levedad del ser*, Teresa, uno de los personajes, usa una Praktica lti; Auggie, el protagonista de *Smoke* utiliza una Canon AE-1 (un modelo también muy popular, aunque no tan legendario), y *Pecker*, protagonista de la película con el mismo nombre, una Canonet 28, un modelo setentero de gama económica.

Otras de las cámaras vistas es la Exakta Varex xv, en *La ventana indiscreta*.

Como hemos visto, hay distintos tipos de cámaras. La elección de la adecuada irá en función de la intención, uso o necesidades que tengamos en cada momento. En *El ojo público* por ejemplo, el protagonista, a pesar de que tiene una cámara de gran formato (y que por cierto, guarda en el baño), para sus aventuras en la noche, cubriendo sucesos, se decanta por una de 35 mm, mucho más discreta. Thomas en *Blow-Up* también combina la Hasselblad con una Nikon F, la primera cámara réflex Nikon de único objetivo (llamadas SLR, de *single lens reflex*), un modelo que gozó de gran éxito en la década de 1960, y con la que toma la fotografía que le llevará a obsesionarse con la idea de reconstruir el presunto asesinato. Lo mismo que Antoine en *Un lugar en la Tierra* o Anna en *Cegados por el deseo* (con las ya mencionadas Hasselblad 503CW y Leica M6). Otra curiosidad es que en estas películas, al margen del tipo de cámara que utilicen, las fotografías que realizan suelen ser en blanco y negro (a pesar de que ya existía la fotografía en color), especialmente cuando se habla de fotografía artística.

Y no es que las fotos en blanco y negro sean más artísticas, pero sí se asocian muchas veces a ello (de forma errónea). Es posible que esta asociación inconsciente se haga porque la mayoría de referencias históricas de fotografía artística que tenemos ciertamente son en blanco y negro. No obstante, el blanco y negro es un recurso expresivo más, tanto en la fotografía artística como en la que no lo es (no hay más que fijarnos en la fotografía etnográfica de Sebastião Salgado en *La sal de la tierra*).

En algunas ocasiones este uso del blanco y negro como recurso expresivo lo vemos incluso en la forma de rodar la película, como ocurre en *Alicia en las ciudades*, filmada en 16 mm y con mucho grano. La elección en cada caso dependerá de qué y cómo se quiera transmitir la esencia de lo que estamos contando, ya sea en cine o en fotografía.

¿Una profesión cualquiera?

Decir que una es fotógrafa es abrir la conversación a infinitas preguntas acerca de qué es realmente a lo que se dedica. Porque no es una profesión con una única acepción por el hecho de trabajar cámara en mano,

sino que las posibilidades son variadas, cada una con sus particularidades, sus públicos e incluso sus riesgos.

Nos resultó entrañable revisionar *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1983), y ver cómo Gustavo (un veinteañero Antonio Resines) intentaba abrirse paso como fotógrafo, siendo su aspiración trabajar para publicaciones como *Life*, una de las primeras revistas estadounidenses que apostaron por la fotografía, no solo para ilustrar un texto sino para narrar una historia por sí mismas. La misma en la que Dennis Stock publicó un reportaje sobre James Dean y que vemos en otra película titulada como la revista: *Life*. Fue también la publicación que convenció a André Friedman (Robert Capa) para que hiciera en Indochina el que sería su último reportaje, de lo que hablaremos en uno de los capítulos del libro, a colación de *Triage*.

Justamente *Triage* es una de las películas que habla del reporterismo de guerra y de sus protagonistas, en este caso destinados al Kurdistán. Una de las vertientes más duras y arriesgadas de la profesión, y quizás por ello una de las que más películas protagonizadas por fotógrafos y fotógrafos han inspirado. Y han dado lugar a personajes que se representan como aventureros, comprometidos, temerarios, apasionados. Aunque estas películas sean ficciones cinematográficas se suelen basar en acontecimientos y reporteros reales, tal y como se anuncia al inicio de *Salvador*, en la que identificamos al protagonista con el fotoperiodista Richard Boyle, quien además colaboró en el guion junto a Stone. Lo mismo ocurre con *Bajo el fuego* cuya historia se ubica en el conflicto nicaragüense, o con *Mil veces buenas noches* sobre una reportera en Afganistán. En esta última el director, que había sido reportero durante años, trasladó a la pantalla su propia historia a través del personaje de Rebecca, haciendo una película en gran medida autobiográfica.

En otras propuestas las historias sí aparecen con el nombre real de sus protagonistas, como en *Los gritos del silencio* acerca del genocidio camboyano y los conocidos como *campos de la muerte*, cubierto por Jon Swain, Al Rockoff, Sydney (Syd) Schanberg y un reportero local, Dith Pran. También en *Fotógrafos de la muerte*, en la que los personajes son explícitamente los reporteros gráficos Kevin Carter, Ken Oosterbroek, João Silva y Greg Marinovich, durante el final del *apartheid* en Sudáfrica a principio de los años noventa, basada en los relatos autobiográfi-

cos que Silva y Marinovich publicaron en el libro *The Bang-Bang Club. Snapshots from a Hidden War* (Basic Books, 2001). Son historias de horror y barbarie mezcladas con las historias personales de los reporteros, que nos hacen ver la otra cara de la profesión: la de las dudas, el miedo, la de sus familias, y con todo, su cara más terrenal.

No todas las historias de fotógrafos y fotógrafas sin embargo son tan atroces. En esta selección de 50 películas hemos conocido también los entresijos de la fotografía de moda gracias a *Blow-Up*; los reportajes por encargo sobre lugares (París en el caso de *For Lovers Only* y los paisajes americanos en *Alicia en las ciudades*); la fotografía de retrato en *Cegados por el deseo*, o los bodegones de flores en *La insoportable levedad del ser*. También la fotografía social en *La máquina matamaldados* o en *Los momentos eternos de Maria Larssons*.

Y por supuesto, la fotografía de celebridades de la mano de los controvertidos *paparazzi*. De entre todos los profesionales de la fotografía quizás sean estos los que provocan más polémica y aversión. Se trata de fotógrafos dispuestos a todo por conseguir la foto, sin conocer límites, lo cual los hace perfectos como protagonistas y/o antagonistas de cine, motivo por el cual no pocas películas hablan de ellos, con más o menos humor. Tenemos el *thriller* estadounidense *Paparazzi* de Paul Abascal (2004), pero también la comedia *Paparazzi*, de Neri Parenti (1998, italiana), tan *loca* como sus protagonistas. Además de estas, con el título de *Paparazzi* encontramos la francesa de Alain Berbérian (1998) y otra egipcio-libanesa, de Saad Hendawy (2015). En todas, estos profesionales aparecen como seres mezquinos y despreciables, a pesar de que la visión que ellos tienen de sí mismos es bastante distinta, hasta el punto de que en ocasiones no se identifican como *paparazzi*, sino que se presentan como artistas, como ocurre en *Delirious* (Tom DiCillo, 2007).

En *El ojo público*, Bernzy (inspirado en el fotógrafo Weegee), también considera el lado artístico de las imágenes sensacionalistas de sucesos que realiza y reivindica que se publiquen en un libro como hacen los editores con otro tipo de fotografía. Al final lo consigue, titulándolo *Ojo público*, el equivalente en la ficción del *Naked City* de Weegee.

Y es que por un lado tenemos la fotografía que da de comer y por otro, los proyectos de índole personal (sean libros de fotografías, expo-

siciones, etc.), como hacen también los personajes de Anna en *Cegados por el deseo*, Yves en *For Lovers Only* o Antoine en *Un lugar en la Tierra*.

Además, dentro del universo fotográfico, los profesionales pueden evolucionar hacia diferentes ramas dependiendo de la situación o momento personal en que se encuentren: Servais en *Lo importante es amar*, pasó de reportero de guerra a fotógrafo *freelance* para revistas sensacionalistas; Teresa en *La insoportable levedad del sex*, de reportera a fotógrafa de flores y cactus o a plantearse probar suerte en el mundo de la moda; Charles en *Fotografiando badas*, de reportero de guerra a tener un estudio donde hace fotomontajes; Mahmut en *Lejano*, de hacer fotografía artística a la fotografía comercial.

Muchos de los protagonistas de estas historias como ya hemos visto están basados en fotógrafos y fotógrafas reales: Jan Saudek (*Fotograf*), Weegee (*El ojo público*), Diane Arbus (*Retrato de una obsesión*), Dennis Stock (*Life*), Guadalupe Gaona (*La idea de un lago*) o los reporteros de guerra que citábamos más arriba. Es gente con una personalidad arrolladora o con una vida mucho más atractiva que las personas a las que retratan. Quién les hubiera dicho que acabarían siendo los protagonistas, cuando siempre han preferido mantenerse ocultos tras la cámara.

Pero cuidado porque no siempre todo es pasión, sensibilidad y magia. En la selección de películas que proponemos también vemos la cara más perversa de los fotógrafos. El inquietante Sy en *Retratos de una obsesión*, los abusos en *My Little Princess*, el acoso en *Paparazzi*, la corrupción en *Fotografía mortal*, la mezquindad en *Hard Candy*.

Este libro resume con todos estos títulos las mil caras de la fotografía y de sus protagonistas. De lo más sórdido a lo más amable. Del terror a la comedia. En total, 50 películas que nos aproximan a la fotografía en sus distintas vertientes.

No están todas. En algunos casos nos hemos visto en la obligación de descartar algunas por cuestiones editoriales (no más de cincuenta títulos), como ocurrió con *Una foto antes de morir* (Anton Zenkovich, 2018) y *Polaroid* (Lars Klevberg, 2015), ambas de terror; la mítica *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995), con Eastwood como fotógrafo del *National Geographic*; *The Traveler* (Abbas Kiarostami, 1974), con aquella escena maravillosa en que un niño simula que está tomando fotografías a sus compañeros, a quienes dirige en el posado; *War Story*

(Mark Jackson, 2014), sobre una fotografía de guerra o *Delirious* (Tom DiCillo, 2007), sobre la profesión de los *paparazzi*.

En otras ocasiones no hemos podido encontrarlas. Nos referimos a *The Year of Living Dangerously* (Peter Weir, 1982), *Debut* (Anette Sidor, 2016), *Fotograf* (Waldemar Krzystek, 2014), *Hearts and Bones* (Ben Lawrence, 2019), *No Time for Love* (Mitchell Leisen, 1943), *La Prisonnière* (Henri-Georges Clouzot, 1968), *Boat People* (Ann Hui, 1982), *Summer in Closed Eyes* (Cao Thuy Nhi, 2018) o *Things We Do for Love* (Matti Ijäs, 2013).

Las restricciones de visionado por regiones y países en las plataformas digitales también ha sido otra traba con la que hemos tenido que lidiar, como en *L'amour des hommes* (Mehdi Ben Attia, 2017), *Ha entrado un fotógrafo* (Lloyd Bacon, 1933), *Killer Camera Monsters* (Ryan McBay, 2020), *Camille* (Boris Lojkine, 2019), *Tomaremos Manhattan* (John McKay, 2012) o *Mapplethorpe* (Ondi Timoner, 2018).

Como decíamos, no están todas, pero hemos intentado al menos, visibilizar unas pocas. Con ellas esperamos que, al final, el lector o lectora pueda aproximarse a las distintas ideas, técnicas, procesos, usos y funciones que conforman eso que llamamos FOTOGRAFÍA, así, en mayúsculas, como algo grande que es y que forma parte de nuestras vidas, ya sea como apoyo a la memoria familiar, como profesión, como medicina, o como arte entre tantas otras dimensiones.

Las películas

La máquina matamalvados

Título original:	<i>La macchina ammazzacattivi</i>
Producción:	Tevere Film
Productores:	Roberto Rossellini, Luigi Rovere, Salvo D'Angelo
Director:	Roberto Rossellini
Guion:	Sergio Amidei, Giancarlo Vigorelli, Franco Brusati, Liana Ferri
Fotografía:	Tino Santoni, Enrico Betti Berutto
Música:	Renzo Rossellini
Montaje:	Jolanda Benvenuti
Intérpretes:	Gennaro Pisano, Giovanni Amato, Marilyn Buford, Pietro Carloni, Jon Falletta, Helen Tubbs, Bill Tubbs
País:	Italia
Año:	1952
Duración:	80 min. Blanco y negro

En los inicios de la fotografía algunas supersticiones giraban en torno a aquel invento (del demonio). Una de ellas era que, cuando a alguien le tomaban una foto, se le robaba el alma. Aún hoy algunas tribus indígenas mantienen esta creencia. Y es que la fotografía originalmente ha estado ligada a lo mágico, a la brujería, al ocultismo. Este tipo de creencias y leyendas son las que más tarde han inspirado historias como la de *La máquina matamalvados* (*La macchina ammazzacattivi*, 1952).

Es una película italiana de cariz costumbrista que cuenta la historia de Celestino Esposito, un fotógrafo de un pequeño pueblo al que un día un extraño personaje le descubre que tiene un poder sobrenatural. Ocurre después de la procesión del día de san Andrés. El propio santo se le planta en el estudio con la excusa de que le dé cobijo por una noche, y aprovecha para hablarle de la necesidad de acabar con los malvados. Mientras tanto le insta a hacer una foto a la foto de un policía mezquino. Tras el disparo fotográfico se oye a la gente del pueblo vociferar, alertando de que el policía ha muerto.

El desconcierto invade a Celestino, que no tardará en entender todo y seguir con la misión que san Andrés le encomendó.

Es una obra un tanto particular si tenemos en cuenta que quien la dirige es Roberto Rossellini y que se trata de una comedia, género alejado de otros de sus filmes, como *Roma, città aperta* (1945). En algún momento, nos hace pensar más en Berlanga y su *Bienvenido, Mister Marshall* (estrenada un año después, en 1953) que en el propio Rossellini. A pesar de que una es italiana y la otra española, reflejan la sociedad de la posguerra (la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española respectivamente), la admiración y el entusiasmo por la llegada de los estadounidenses, la vida en los pueblos en la década de 1950 e incluso el carácter de sus gentes, que, aunque caricaturesco, nos resulta muy familiar considerando la proximidad cultural de ambos países. El propio Celestino bien podría haber tenido su pequeña tienda en España. Ese negocio, abarrotado de fotografías de clientes, con un fondo de tela pintado a mano, un par de asientos, elementos de atrezzo y la pesada cámara de fuelle podemos trasladarlo perfectamente a un pueblo castellano al azar. También la complicidad y cercanía que la gente del pueblo tenía con el fotógrafo. Recordemos que el fotógrafo era testigo de los momentos más importantes de sus vidas, ya que la fotografía era algo extraordinario. Ejemplo de ello es el momento del filme en que los tres pobres más pobres del pueblo conocen que van a ser ricos. El júbilo es tal que, al margen de celebrarlo, el momento merece inmortalizarlo con una fotografía, para lo cual visitan el estudio de Celestino que los retratará en ese hito que marcará un antes y un después en sus vidas. Así, visitar al fotógrafo es su primera acción de ricos.

Con el tiempo la fotografía se fue popularizando, pero en la época en que se ubica la historia de la película el álbum se limitaba a contadas imágenes. La técnica era muy compleja y los equipos poco accesibles, con lo que esta disciplina quedaba generalmente en manos profesionales. De hecho, incluso aprenderla estaba al alcance de unos pocos, y el negocio solía pasar de generación en generación, como en el caso de Celestino, cuyo padre ya era fotógrafo y de quien aprendió el oficio. Un oficio que en su caso iba más allá. No tenía únicamente los conocimientos de capturar la imagen de la gente para el recuerdo; tenía un poder exterminador que no dudaría en utilizar para hacer justicia social

y justicia ante Dios. Y es que Celestino es un personaje devoto, a la par que decente y honrado y trata de actuar en consecuencia.

En una escena, los hombres del pueblo le piden que fotografíe a una americana recién llegada. Una joven exuberante que sale a tomar el sol, lo que es motivo de gran revuelo entre los locales. Tal es el punto, que dejan sus quehaceres y sus acaloradas discusiones por verla y aclamarla. Celestino se niega a atender los reclamos de estos de fotografiar a la chica tomando el sol, manifestando la vergüenza que le provocan sus peticiones y su actitud.

Esta reacción de Celestino, que nos resulta a día de hoy de lo más sensata, en esa época, en cambio, lo desmarcaba del resto. Las actitudes machistas públicas hacia la mujer eran aún más patentes que en la actualidad, tal y como se aprecia en el filme; los hombres no dudan en perseguirla, espiarla e incluso hacerle fotos sin siquiera preguntarle.

Esa escena de Rosellini nos lleva a pensar directamente en una fotografía icónica: *American Girl in Italy* (*Chica americana en Italia*, 1951), de la fotógrafa estadounidense Ruth Orkin. En ella se ve a una joven caminar por una calle transitada únicamente por hombres que la miran con descaro. Esta joven era Nina Lee Craig.

Craig tenía veintitrés años, y se había ido a recorrer Europa. Viajaba sola, al igual que la fotoperiodista Ruth Orkin, que contaba por aquel entonces con veintinueve años. Se conocieron en el hotel Berchielli de Florencia. Orkin le propuso tomarle algunas fotos a lo que Craig aceptó. Era una chica extranjera, alta, elegante, considerada muy atractiva. Orkin vio una buena oportunidad de disparar cuando pasó delante de aquellos hombres y así lo hizo.

Lo cierto es que ellas no vivieron la escena como una situación de acoso tal y como la entendemos hoy, sino que para ellas estaba más relacionada con la idea de una mujer viajando sola con paso firme, sin miedo, poco habitual en la época, como la propia Craig manifestó.

Esto pone de manifiesto las múltiples lecturas que puede tener una imagen, lo cual abre una ventana a la reflexión, al igual que lo hace la película de Rossellini. Esta última, independientemente de que sea una comedia, nos invita a pararnos a pensar; y no solo en el poder de la fotografía, sino también en otras cuestiones de mayor trascendencia como la ética, la justicia o la clásica dicotomía entre el bien y el mal.

La ventana indiscreta

Título original:	<i>The Rear Window</i>
Producción:	Patron Inc.
Productor:	Alfred Hitchcock
Director:	Alfred Hitchcock
Guion:	John Michael Hayes
Fotografía:	Robert Burks
Música:	Franz Waxman
Montaje:	George Tomasini
Intérpretes:	James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter, Raymond Burr
País:	Estados Unidos
Año:	1954
Duración:	112 min. Color

Dejar a alguien como Jeff (James Stewart) en una silla de ruedas sin otra ocupación que mirar por la ventana entraña sus riesgos. Lo vemos en *La ventana indiscreta* (*The Rear Window*, 1954) en la que este reportero gráfico se ve obligado a guardar reposo por un accidente laboral que le tiene con la pierna escayolada y, sobre todo, ocioso. Lo que para otros sería un proceso por el que se ha de pasar sin más hasta sanar, para él, fotógrafo de acción, acostumbrado a viajar, a correr riesgos y a verse envuelto en mil situaciones para ofrecer las mejores imágenes para el medio en el que trabaja, es poco más que un suplicio. Su avidez de contar historias es tal que llega a necesitarlas cuando aún está de baja. Y como buen reportero gráfico que es, no deja de observar el mundo, siguiendo atento a lo noticiable, ya sea en una guerra, en una carrera de automóviles o en su comunidad de vecinos, a los que, dada su situación física, tiene en el punto de mira hasta la obsesión.

Para tal cometido y ante la pérdida de visibilidad nítida que provoca la distancia entre su apartamento y el bloque de viviendas de enfrente decide ayudarse de unos prismáticos y, como no podía ser

de otra forma —que levante la mano el fotógrafo o fotógrafa que no lo haya hecho—, también de su cámara con un superteleobjetivo. Se trata concretamente de un Kilfitt de 400 mm (Life, 1954, pág. 88), una lente con distancia focal muy larga —óptima para fotografiar objetos o sujetos que se encuentran lejanos— y que en la película aparece montada sobre una Exakta Varex xv. Este modelo de cámara es poco común. Fue creado por la compañía Ihagee Kamerawerk y se caracteriza porque su disparador se encuentra a la izquierda, en vez de a la derecha, como es habitual. Este hecho que en cierto modo perturba al espectador entendido cuando está viendo la película —puesto que no es la forma habitual de coger la cámara—, la hizo destacar en el mercado, ya que tuvo muy buena acogida entre zurdos pues les permitía disparar y manejar determinados parámetros con la mano izquierda, a pesar de que no hubiera sido creada tanto pensando en ello como en que se pudiera sujetar más firmemente usando la derecha. La selección del equipo fue en parte asesorada por el fotógrafo Phil Barth y es curioso que, a pesar de ser una cámara tan particular —lo que la hace hasta cierto punto identificable—, en la película se decidiera ocultar la marca tapándola con cinta negra.

Al margen de cuestiones técnicas, conviene apuntar que a pesar de que el protagonista se quiera presentar como un reportero aventurero, *La ventana indiscreta* nos evoca un tipo de fotografía vinculada a la idea del *paparazzi*. Bien es cierto que Jeff es más bien un voyeur pero el hecho de empuñar la cámara y de estar continuamente vigilando a determinados sujetos nos hace pensar en ese tipo de profesional que se dedica a fotografiar figuras públicas en espacios —ya sean físicos o simbólicos— de intimidad. El término *paparazzi* procede de otra película, *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959), por el personaje de Paparazzo (interpretado por Walter Santesso), fotógrafo que acompañaba a Marcello Rubini (Marcello Mastroianni). Puede que el pretexto sea destapar al autor de un crimen, pero Jeff acaba conociendo al detalle la vida y los movimientos de cada uno de los vecinos a los que alcanza su visión telescópica. Porque observar a los demás nos fascina. Incluso Stella, la enfermera que le atiende durante su convalecencia (Thelma Ritter) y que desde el inicio se muestra crítica con su actitud de husmear en la intimidad ajena, acaba sucumbiendo al placer del mirón.

Pero Jeff no solamente se dedica a entrometerse en la vida de los demás desde la ventana trasera de su apartamento. Al igual que ocurre con la gente de su vecindario él también tiene sus intimidades, sus neuras y circunstancias con las que ha de convivir y lidiar. Entre ellas, su relación con Lisa (Grace Kelly), una joven decidida a casarse, algo que le espanta con solo pensarlo, alegando que una chica así —de perfecta— no es para él. Bajo su punto de vista, la sofisticación de esta no casa con su perfil inquieto y aventurero de fotógrafo. Pero lo cierto es que parejas como la de ellos no son tan extrañas, de hecho esa misma relación fue inspirada por el idilio que tuvieron Robert Capa y la actriz Ingrid Bergman, también musa de Hitchcock. Capa, si bien había estado anteriormente con la también fotógrafa de guerra Gerda Taro, una mujer de trinchera como él, esta vez había quedado prendado de una persona que se encontraba en el otro extremo: una actriz glamurosa de Hollywood, tan lejana a su mundo que pensaba que difícilmente la relación podía funcionar, lo mismo que Jeff con Lisa. Y se lo hizo saber a Bergman: al margen de que ella se encontraba aún unida en matrimonio a Petter Lindström, el problema de Capa radicaba en que estaba casado con su trabajo (Belmonte, 2016). Esta historia, más allá de la anécdota, trata de retratar ese tipo de relaciones en que una vez que se encuentra a la persona, a ojos del mundo, perfecta, como lo era Bergman o como Lisa en el filme, se huye por miedo al compromiso (Belton, 2000). Una paradoja viniendo de perfiles como Capa o como Jeff, que poco temen al mundo, que dan su vida en un conflicto armado, que no parece asustarles nada; pero que, a la hora de la verdad, también tienen sus fantasmas y los combaten con la única arma que tienen: su equipo fotográfico. En el caso de Jeff este era el salvoconducto para hacer frente a los problemas. Lo vemos cuando argumenta a Lisa la imposibilidad de afianzar su relación debido a sus continuos viajes como reportero por tierras en las que —según él— ella no soportaría vivir, pero también cuando se tiene que enfrentar al presunto asesino al que no duda en disparar con su flash, por un lado como señal para avisar a Lisa, por otro, para cegarle hasta que le socorran.

El muelle

Título original:	<i>La Jetée</i>
Producción:	Argos Films
Productor:	Anatole Dauman
Director:	Chris Marker
Guion:	Chris Marker
Fotografía:	Jean Chiabaut, Chris Marker
Música:	Trevor Duncan
Montaje:	Jean Ravel
Intérpretes:	Hélène Châtelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux
País:	Francia
Año:	1962
Duración:	28 min. Blanco y negro

La Jetée (1962) no es una película al uso. Es una *rara avis* que rompe cánones pero que a pesar de ello ha conseguido convertirse en imprescindible.

Para empezar, cuenta una historia saltándose el estándar de veinticuatro fotogramas por segundo propio del cine; esto hace que no tengamos una imagen en movimiento, fluida, como las que estamos acostumbrados a ver, sino que sea una película compuesta por fotografías fijas, que a veces incluso se combinan con pausas en negro, con la no-imagen. Todo esto, sin embargo, no la hace inmóvil y sosegada en ritmo, todo lo contrario. El tipo de imágenes que utiliza, cómo las va alternando, y su disposición en relación con la música, voz del narrador y efectos sonoros hace que sea una película intensa, briosa, y hasta angustiada en determinados momentos. Este planteamiento nos hace revisar los fundamentos expresivos, narrativos y técnicos del cine y, atendiendo a ellos, no hay quien pueda poner en cuestión *La Jetée*. Así, al margen de que no estemos ante imágenes estrictamente en movimiento, la pieza se rige por parámetros y elementos cinematográficos como son un guión, composición de planos, cuidado de los encuadres,

iluminación, profundidad de campo, dirección de arte, montaje o sonido. Incluso, aunque no haya movimiento de cámara como tal en el set, se hace un recorrido por las imágenes fijas usando para ello diferentes recursos de posproducción.

En cambio, el propio director no la define como una película sino que la presenta como un *photo-roman* (fotonovela). Una definición que tampoco encaja según lo que entendemos por este término, ya que *La Jetée* ni consta únicamente de imágenes como decíamos (tiene también audio y otros elementos cinematográficos) ni se plantea para ser publicada en papel, sino que desde el principio está pensada para ser proyectada en pantalla.

En concreto, se trata de un ensayo con el que Marker se atreve a desafiar límites; también los suyos propios, ya que no es un documental como los que acostumbraba a realizar, sino una pieza de ciencia ficción. Una apuesta que ha sido aplaudida por la crítica, llegando a considerarse como una de las obras fundacionales de este género fílmico, sirviendo además de referencia e inspiración para teóricas, como Susan Sontag, y para directores, como Terry Gilliam, en la cual basó *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, 1995).

La historia que nos cuenta *La Jetée* tampoco habla directamente de fotografía, pero su presencia en este libro era ineludible por varios motivos.

Por un lado, porque la propia película se compone de fotografías, las cuales nos conducen al mismo tiempo hacia una reflexión ontológica acerca de la imagen, tanto fotográfica como fílmica. Entre otras consideraciones, estas imágenes nos recuerdan además la idea de *punctum* de la que hablaba Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980), en relación con el tiempo en la fotografía. En este sentido, atendiendo a las palabras de Javier Marzal (2011), *La Jetée*, en tanto que álbum de fotografías de una historia fascinante, permite comprender el acto de ver fotografías como una experiencia muy cercana a la muerte. La misma que vive el personaje —y con él el público— en ese bucle temporal de la historia.

Por otro lado, muchas de las fotografías que componen la película aparecen como retazos de la memoria del personaje; instantes que vive y que quedan capturados, lo mismo que hacemos cuando, cámara en mano, decidimos apretar el disparador para inmortalizar un momento.

Esta fragmentación de la memoria, el juego con el tiempo, el poder de la mente en la construcción de imágenes y recuerdos son los ingredientes con los que Marker experimenta mezclando a su vez disciplinas como la fotografía y el cine, ya mencionadas, e incluso la escritura o la filosofía. A esto último, a pesar de que tenía formación (fue discípulo nada más y nada menos que de Jean Paul Sartre) no se dedicó profesionalmente, aunque sus textos (escritos o audiovisuales) denotan influencia del pensamiento filosófico.

Como otros directores de la época —mitad del siglo xx— en el contexto francés, antes de experimentar en el cine escribía críticas y artículos diversos (solo en la revista *Esprit* se le atribuyen una sesentena entre 1946 y 1952, año en que realizó *Olympia 52*, su primer largometraje). Pero a diferencia de François Truffaut, Jean-Luc Godard o Éric Rohmer, Marker no se enmarca en la *nouvelle vague*, sino más bien en otro movimiento coetáneo y menos conocido: la *rive gauche*, que suele incluir a otras directoras y directores como Agnès Varda o Alain Resnais. De hecho, si los paladines de la *nouvelle vague* provenían de *Cahiers du Cinéma*, los de la *rive gauche* estaban más vinculados a otra publicación especializada, *Positif*.

La traducción de *rive gauche* vendría a ser algo así como margen izquierdo, que si bien dicho de forma aislada carece de sentido, cobra significación cuando lo ubicamos en el mapa de París de finales de la década de 1950. Si tomamos como punto de referencia el Sena, la *rive gauche* alude a la orilla izquierda de este (o, lo que es lo mismo, al sur de la ciudad). A diferencia de la *rive droite* (margen derecho), la *rive gauche* comprendía distritos que aglutinaban a los círculos intelectuales y artísticos, más vinculados a ideales de izquierda. Esto se refleja también en este movimiento, en sus exponentes y por extensión en sus obras, más retóricas, con tintes literarios, y a menudo comprometidas socialmente. Un ejemplo es *La Jetée*, que en su escasa media hora y aun siendo de ciencia ficción, nos invita a la reflexión desde la poética de la imagen.

Deseo de una mañana de verano

- Título original:** *Blow-Up*
Producción: Bridge Film / Carlo Ponti Productions / Metro-Goldwin-Mayer
Productor: Carlo Ponti
Director: Michelangelo Antonioni
Guion: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra
Fotografía: Carlo di Palma
Música: Herbie Hancock
Montaje: Frank Clarke
Intérpretes: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, John Castle, Jane Birkin, Peter Bowles
País: Estados Unidos, Italia, Reino Unido
Año: 1966
Duración: 111 min. Color

Swinging London era la denominación que se daba a la capital inglesa en la década de 1960, cuando albergaba la cultura *mod* y sus elementos más representativos: moda, hedonismo, música, psicodelia, juventud y modernidad. Un hábitat perfecto para situar una historia como la de *Blow-Up* y a un personaje como Thomas, un fotógrafo de moda tosco e impertinente que acompañó al actor que lo encarnó (David Hemmings) de por vida.

Una trama que originariamente no tenía a Londres como localización principal, sino que se ubicaba en París y cuyo protagonista era un fotógrafo y traductor francochileno, Roberto Michel. Así es como aparece en el relato de Julio Cortázar que inspiró *Blow-Up: Las babas del diablo*, incluido en el libro *Las armas secretas* (Cortázar, 1959). El personaje estaba basado en el fotógrafo Sergio Larraín, quien le contó a Cortázar la historia que sirvió de pretexto, primero para el relato literario y después para el filme de Michelangelo Antonioni.

Antonioni sin embargo decidió hacer su propia versión de la historia, cambiando además de ciudad y de protagonista, tanto en lo

referido a la ficción como al personaje real en que se basa. Thomas, de *Blow-Up*, parte de la figura del popular David Bailey, una celebridad del momento. Mientras que Larraín era un reportero de calle, sensible y con una vocación de ser invisible tras la cámara a pesar de ser un fotoperiodista de renombre (llegó a trabajar para la agencia Magnum), David Bailey se dedicaba a la fotografía de moda y su carisma —como su físico— era tal, que acababa siendo la estrella de sus sesiones, más que las propias modelos o la ropa que vestían. Grace Coddington, modelo en la época y editora de fotografía de *Vogue* y directora creativa después, aún recuerda cómo todas imploraban posar para él, algo que se ve representado en distintos momentos de la película.

De hecho, el papel de Thomas le fue ofrecido al propio Bailey por el productor, Carlo Ponti. Un error de comunicación hizo que aceptara pensando que le estaba hablando de ser el director. Pero cuando entendió que ese «Do you wanna make a film?» no implicaba dirigir sino ser el protagonista, rehusó el papel. No obstante, aunque finalmente no fuera él, y que el físico de Hemmings distara del suyo, el carácter del personaje tenía mucho en común, hasta el punto de representar historias bastante íntimas que llegaron a perturbar al fotógrafo por el parecido con su vida. Tiempo después Francis Wyndham, con quien había trabajado en un libro años antes, le confesó que había estado escribiendo para Antonioni.

Su texto ayudó a crear a Thomas, un tipo dedicado a la fotografía en dos vertientes: una más funcional y atractiva, como es la fotografía de moda y el aura de celebridad que implica, y otra, como una mirada más íntima en su tarea de ilustrar libros a través de imágenes muy lejanas al *glamour* del universo de la moda, siendo una de estas imágenes la de un vagabundo representado en la película por el propio Cortázar.

Tanto sus imágenes de moda como las de carácter más íntimo son fotografías en blanco y negro con bastante contraste. Llama la atención la relación que tiene con ellas, especialmente desde nuestra perspectiva actual invadidos por lo digital, para quienes una copia en papel se convierte en un objeto preciado, ya sea por su valor documental o artístico. Y lo mismo respecto a las cámaras fotográficas. Para Thomas tanto estas como los carretes o las copias son meras herramientas de trabajo. De hecho las deja tiradas sin miramiento en el asiento de atrás de su

descapotable, o en el caso de la cámara, en una guantera que ni tan solo cierra con llave. Es el mismo trato que les da a las modelos: son copias fotográficas de poco valor, elementos de trabajo de rápido consumo. En este aspecto vemos claramente una analogía entre ambas, algo que se refleja en varias escenas del filme. Una de ellas es la de la sesión de fotos que acabará siendo la imagen del cartel.

La escena empieza con una música sugerente, calma, a modo de preliminares, a ritmo de los contoneos de la modelo; con unas primeras tomas que realiza con una cámara de formato medio, la cual requiere una mayor y más lenta preparación del disparo. En un punto, el asistente le cambia la cámara de medio por una de 35 mm, lo que coincide con un cambio de música y de tono en la relación modelo-fotógrafo. En ese momento las tomas son más apresuradas, la frecuencia de disparo mayor, la distancia entre ambos más corta, mientras él le pide más y le repite lo bien que lo está haciendo y le insiste en que siga así antes de un sonoro y orgásmico «¡yes!» que pondrá fin al *shooting*. La escena termina con la modelo tendida en el suelo del que se levantará sin mediar palabra con Thomas, el cual, tras dar por finalizada la sesión de forma unilateral se ha levantado para sentarse sudoroso y exhausto en el sofá hasta recobrar energías tras esa alegoría a un polvo rápido.

Algo muy distinto ocurre con las imágenes del carrito tomado en el parque, tanto en los tiempos como en el cuidado a la hora de manipularlas y contemplarlas.

Si bien es una película que nos adentra de pleno en el universo fotográfico (nos muestra cámaras de distintos formatos, equipos de iluminación, formas de trabajar tanto en estudio como en exteriores, procesos de revelado, de realización de las copias e incluso de exposición fotográfica cuando cubre sus paredes con las imágenes misteriosas para analizarlas mejor), *Blow-Up* se guarda algo para sí que no comparte con el espectador. Es esa intimidad del cuarto oscuro que se establece entre el fotógrafo y la fotografía como entidad cuyo clímax narra desde fuera a través del plano del piloto rojo, que se enciende y apaga, como quien da permiso para el acceso.

Por lo demás es una oda a la fotografía desde sus diferentes elementos, empezando por los personajes y la narración y acabando por el título, muy propio de la jerga fotográfica, que significa *ampliar* una

fotografía. *Blow-Up* se tradujo por un desafortunado y aciago *Deseo de una mañana de verano* que lapidó la esencia del filme, título que en cambio tiene mucho significado y vaticinio en la versión sajona.

Alicia en las ciudades

- Título original:** *Alice in den Städten*
Producción: Filmverlag der Autoren, Westdeutscher Rundfunk
Productores: Wim Wenders, Peter Genée, Veith v. Fürstenberg
Director: Wim Wenders
Guion: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg
Fotografía: Robby Müller
Música: Can, Chuck Berry, Gustav Mahler, Canned Heat, *Deep Purple*, *Count Five*, *The Stories*
Montaje: Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen
Intérpretes: Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer, Edda Köchl, Ernest Boehm, Sam Presti, Louis Moran, Didi Petrikat
País: Alemania
Año: 1974
Duración: 110 min. Blanco y negro

Alicia en las ciudades (*Alice in den Städten*, 1974) es una película con la que Wim Wenders descubrió como director la noción de *road movie* e inició una trilogía que se completa con *Falso movimiento* (*Falsche Bewegung*, 1975) y *En el curso del tiempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976), películas basadas en el viaje físico como metáfora del viaje interior. En el caso de *Alicia en las ciudades* cuenta la historia de Philip Winter (Rüdiger Vogler), un alemán que viaja por Estados Unidos para escribir sobre paisajes estadounidenses, trabajo que le encarga una editorial. Pero Winter, que vive un momento de crisis existencial, no encuentra inspiración para la escritura y aprovecha para hacer fotografías de los lugares que recorre. Estas le ayudan a dar fe de que existe, a constatar de que es real aquello que ve, a pesar de que las imágenes no ofrezcan siempre un fiel reflejo de su mirada.

Las tomas las realiza con una Polaroid SX-70, un modelo que desde su aparición en 1972 causó sensación, siendo objeto de culto para la experimentación fotográfica. Los referentes eran artistas como Andy

Warhol o Lucas Samaras a los que la compañía proveía de estas cámaras y cartuchos, elegantes, funcionales y símbolo de la modernidad y de la cultura pop de la época. A pesar de no ser muy luminosas (su máxima apertura era de $f/8$), era una cámara que tanto por sus funciones manuales como por las características de la película instantánea abría un mundo de posibilidades creativas. Pero sin duda lo más revolucionario fue su diseño, ya que era una cámara plegable de poco más de 600 gramos que cuando se compactaba tenía el tamaño de un libro de bolsillo. Esto la convirtió en compañera de viaje de Winter en medio de su sinsentido vital.

Las fotos que tomaba con ella quizás no fueran técnicamente de calidad impecable, pero tenían cierto valor poético, de igual forma que ocurre con la propia película que, por cuestiones de presupuesto, no pudo ser rodada en 35 mm y se rodó en 16 mm. Un filme en blanco y negro, con evidente grano y cierta inestabilidad de movimiento en sus planos que es un reflejo de la imperfección y la inconsistencia interior del personaje.

Este, tras quedarse sin dinero y en vistas de su sequía literaria decide abandonar Estados Unidos y volver a su Alemania natal. En el aeropuerto conoce a una mujer que le confía a su hija de nueve años, Alicia (Yella Rottländer), para que vaya con él a Amsterdam, donde se ven obligados a hacer escala antes de llegar a su destino (Munich). Y es en ese periplo donde tanto la historia como el papel de la fotografía en la película sufren un giro. A medida que Winter (o Phil, como le suelen llamar) y Alicia recorren diferentes ciudades, primero para llegar a Alemania y después para encontrar a la abuela de la niña (ante la desaparición y negligencia de su madre), van hallando en el otro un motivo para no derrumbarse en su desamparo y soledad. Y lo que empezó con un desagrado mutuo se convierte en una relación que les ayuda en un momento en que ambos —cada cual a su manera— se encuentran perdidos.

Tanto es así que prácticamente desde su llegada a Alemania Phil apenas hace fotos. Y es que estas siempre habían estado ligadas a su soledad. No eran recuerdos sino una manera de enfrentarse a su vacío mientras esperaba a que pasara algo: «recorriendo Estados Unidos las imágenes hacen que algo suceda». Y a la vez, un desahogo del mundo:

«hacer fotos. Disparar, matar a tiros a todo lo que no soportas», como reza la película. Pero con la presencia de Alicia poco a poco surgen emociones, acontecimientos y giros que sin que se dé cuenta hilvanan a través del viaje una historia en sí misma. Esta llenará tanto el vacío literario como el suyo personal.

Llegados a este punto el papel de la fotografía en la historia también será distinto. Por un lado, y desde la visión del otro, le ayudará —física y emocionalmente— a saber cómo es, a partir de la instantánea que le hace Alicia. Una revelación que de forma espontánea le hace la niña y le da que pensar. La fotografía le ayuda en su búsqueda de identidad. Paradójicamente también a Alicia. El camino para encontrar a su familia cobra impulso en el momento en que comparte con Phil algunas imágenes que atesoraba en un bolsillo de su monedero. Los pocos recuerdos que quedan en su mente, junto al valor documental de las imágenes, es lo que le puede dar la clave. Estas fotografías se convierten además en un aprendizaje para Phil, especialmente la de la casa de su abuela. Cuando por fin llegan a ella y pone delante la fotografía para compararla y cerciorarse de que efectivamente han llegado al lugar que buscaban, por primera vez ve la similitud de la realidad con una instantánea, algo que siempre le había reprochado a la fotografía.

Por otra parte, empieza a confiar en la fotografía como algo que permite guardar momentos y, con ellos, emociones. Lo hace en el barco cuando Alicia se acerca a una madre y su hija (que no es otra que la cantante alemana Sibylle Baier junto a su hija real, Julia), pero especialmente en la escena en que Phil y Alicia entran en la cabina de un fotomatón. Igual que ocurre con las Polaroids, de la toma a la obtención de la copia final se requiere cierta espera; pero ya no es la espera a que algo suceda, sino a ver plasmado en el papel fotográfico el recuerdo de lo que ha sucedido a lo largo del viaje. Una amistad fortuita y reconfortante.

Lo importante es amar

Título original: *L'important c'est d'aimer*
Producción: Albina Production, Rizzoli Film, Tit Film Produktion
Productora: Albina du Boisrouvray
Director: Andrzej Zulawski
Guion: Christopher Frank
Fotografía: Ricardo Aronovich
Música: Georges Delerue
Montaje: Christiane Lack
Intérpretes: Romy Schneider, Fabio Testi, Jacques Dutronc, Claude Dauphin, Klaus Kinski, Roger Bin
País: Francia, Italia, Alemania
Año: 1975
Duración: 113 min. Color

Como indica el título, la cuestión principal en esta película no es la fotografía, sino el amor, y en particular el romance a tres bandas entre Servais Mont (Fabio Testi), Nadine Chevalier (Romy Schneider) y su esposo Jacques Chevalier (Jacques Dutronc), que se presenta como una fuerza extraña que lleva al extremo a los personajes movidos por la intensidad de sentimientos encontrados.

La historia comienza con Servais, un exreportero de guerra que ahora trabaja como fotógrafo *freelance* para revistas sensacionalistas. Esto lo compagina realizando tomas de orgías y encuentros sexuales diversos para un viejo usurero con quien tiene deudas pendientes y que va saldando con este tipo de encargos.

Nadine, por su parte, es una actriz que durante un tiempo se dedicó al cine erótico y que ahora, en medio de una crisis personal, y llegada a cierta edad, trampea como puede haciendo algunos papeles en películas de bajo presupuesto así como algún doblaje. Conoce a Servais en un rodaje en el que este se cuela para hacerle algunas tomas y poder venderlas, pero es descubierto y lo echan, con lo que decide ir otro día a su

casa a solicitarle unas tomas, esta vez consentidas. Es en ese momento cuando, además de entrar en su casa, entra en su vida, que hasta el momento comparte con Jacques, un coleccionista de fotografías de cine.

En ese encuentro, lejos de encontrar a una estrella, Servais conoce mejor a Nadine, una mortal más quien, ante la petición de este de hacerle algunos retratos, se muestra tal cual es, sin maquillaje, sin arreglar; como bien dice, es como es, tiene treinta años y no le hacen falta mascaradas. Pero atendiendo al objetivo de Servais de conseguir vender la imagen para una portada, le sugiere peinarse o arreglarse para la ocasión. Vemos cómo la fotografía de actrices y celebridades, sobre todo cuando no hablamos de fotos robadas tiene trampa; no busca a la persona sino a la estrella, lo cual pervierte a la vez la idea de *retrato*, ya que no pretende ahondar a través de la imagen en la esencia misma de la persona, sino en una representación impostada de quien se quiere que sea.

Esta vertiente de la fotografía choca con otras del propio personaje de Servais quien, aunque su vida gira en torno a una cámara, vive la fotografía desde diferentes dimensiones.

Por un lado, este tipo de imágenes destinadas a la prensa, más frívolas, o las que realiza sobre sexo. Encargos que si ya *per se* poco le aportan, acaba detestando. Por otro, un tipo de fotografía que más que una técnica, arte o proceso, se convierte en una parte de él, que lo acompaña y le ayuda a observar, comprender y asimilar el mundo. Así lo entendemos cuando hace las tomas fotográficas de su amigo fallecido Raymond Lapade, o cuando en su casa vemos las imágenes de Nadine. Ampliaciones que tiene colgadas y que paradójicamente no son fotos de revista, sino retratos sinceros de ella, sin imposturas. Se aprecia a su vez cómo el laboratorio y algunos de sus espacios de intimidad, como la habitación, están llenos de carretes, notas y copias, siendo no únicamente una zona de trabajo o reposo sino también una especie de lugar de culto del fotógrafo.

Pero en este filme no solo es él como fotógrafo el que está vinculado a la imagen. El amor por la fotografía aparece aún más patente a través de la figura de Jacques, el marido de Nadine. No hace fotos, pero es coleccionista y para él las fotografías son su gran tesoro. Sabe distinguir el valor que tienen, fijándose incluso en la calidad del tiraje,

y dispone de una caja fuerte para guardarlas como si fueran joyas. Esta pasión va ligada a su amor por el cine, al que la película hace continuas referencias. De hecho, la casa de los Chevalier está repleta de afiches e imágenes de películas, y las fotografías que Jacques colecciona son de estrellas y rodajes de grandes obras de la época dorada de Hollywood. Tomas que algún fotógrafo realizó, como hacía al inicio del filme *Servais*, o como hizo Jean Gaumy en el rodaje de esta película y que hoy conserva la agencia Magnum. Imágenes de los actores, pero también del equipo rodando, del propio Zulawski dirigiendo, dejando ver, al igual que hace la película, los artificios que hay tras la pantalla.

En aquel momento Jean Gaumy tenía veintisiete años, era tímido, no conocía a Zulawski y su carrera profesional apenas estaba despegando. Según un artículo de Magnum (2020), Gaumy se convirtió en un *voyeur* en el set, observando y documentando de manera encubierta el arte en movimiento de Zulawski. Aquel rodaje lo vivió como una experiencia memorable. No fue el único para quien esta película fue especial. Para el director fue el primer rodaje en Francia tras su huida de Polonia donde su anterior filme, *El diablo* (*Diabel*, 1972) había sido prohibido.

Por su parte, Christopher Frank, escritor y director cinematográfico, vio adaptada su novela *La noche americana* (Éditions du Seuil, 1972), en la que se basa esta historia, y tuvo la oportunidad de ser además el guionista. Para Romy Schneider (la siempre recordada por su papel de Sissi en las películas de Ernst Marischka), el personaje de Nadine fue una de sus mejores interpretaciones, algo en lo que coincidió la crítica y que le supuso el César como mejor actriz. Y Jacques Dutronc, que hasta el momento era conocido como cantante, vivió esta película como su primer éxito como actor.

Así, *Lo importante es amar* se convirtió en una de las obras más recordadas para los que participaron en ella, pero también para los amantes del cine europeo de autor y concretamente de Zulawski.

Las fotos de Alix

Título original: *Les photos d'Alix*
Producción: O.C.C., Médiane Films
Director: Jean Eustache
Fotografía: Robert Alazraki, Caroline Champetier
Montaje: Jean Eustache, Chantal Colomer
Intérpretes: Alix Cléo Roubaud, Boris Eustache
País: Francia
Año: 1980
Duración: 18 min. Color

Las fotos de Alix (*Les photos d'Alix*, 1980) es la última película del director Jean Eustache. Dieciocho minutos de metraje en los que se queda con el público y que no dejan indiferentes, bien porque no gusta y resulta parca y aburrida o bien porque se la considera sutil, aguda y magistral.

La película consiste en una conversación entre una fotógrafa, Alix, y un amigo. Ella le está mostrando unas fotografías suyas a la vez que se las está comentando (nos recuerda a otro trabajo de Eustache, *Le jardin des délices de Jérôme Bosch*, en el que el psicoanalista Jean-Noël Picq comenta el tercer panel de este famoso tríptico de El Bosco).

Esta conversación a partir de unas fotos, es aparentemente algo simple, banal, y como decíamos, hasta cierto punto aburrido si no nos interesa ni el tema ni la vida de Alix. Pero en realidad hace grandes aportaciones de carácter fotográfico a partir de la mirada de la artista: cómo construye sus imágenes; a partir de qué ideas o materiales trabaja; el papel emocional de la fotografía; su valor estético o simbólico, e incluso su uso como herramienta a la hora de resolver asuntos de vida, como una ruptura sentimental.

En este sentido habrá quien se quede con la parte más superficial de la película —más o menos insulsa— y sus 18 minutos. Pero habrá otra parte del público, aquel más intrépido, inconformista y testaru-

do, que apostará por ir más allá. Que reclamará lo suyo a un director como Eustache.

En lo que a la fotografía refiere, el testimonio de Alix nos conduce a ciertas reflexiones, en cuanto a técnica y a filosofía.

Arranca con una imagen de su infancia, procedente de un negativo que le cogió a su madre. Esta es una imagen que no hizo ella, pero que forma parte del recuerdo de cuando era pequeña. Muestra también otra fotografía que funciona en sentido inverso: un recuerdo que ella tenía en su memoria de cuando era pequeña, y que recreó ya de adulta. Era la foto de su padre conduciendo, pero tomada desde un punto de vista subjetivo, reproduciendo lo mismo que sus ojos veían cuando hacían viajes en coche; esto es, la visión desde el asiento trasero del coche, encuadrando el escorzo de su padre y el retrovisor a través del cual le veía. Así es como consigue aunar el recuerdo vivido a través de sus propios ojos y el recuerdo creado a partir de la mirada de otra persona, la que disparaba el obturador en aquel momento para inmortalizar la escena y contribuir al archivo de la memoria personal. En este sentido, el recuerdo no solo lo trabajamos con nuestros propios materiales sino también con los de otra gente. Esto no ocurre únicamente en cuanto a la construcción de la memoria, sino que Alix hace apología a trabajar con negativos ajenos como una acción que puede resultar tan estimulante como beneficiosa, especialmente a la hora de apreciar la mirada del otro y de jugar a resignificarla. Porque si algo nos cuenta tanto ella como el propio Eustache es que una misma imagen se puede leer de mil formas distintas.

Alix nos pone el ejemplo de una imagen que al verla nos parece casta e insustancial, pero que ella califica como pornográfica por todo lo que conllevó su toma. El contexto en que se realizó, la intención de la fotografía, el significado que para ella tenía, y que dista mucho del significado que le puede dar un espectador ajeno a su vivencia personal.

Un discurso similar esconde la película entera por parte de Eustache. ¿Qué lectura hace el público de la historia? Y, en realidad, ¿qué se esconde detrás de ella?, ¿cuál era la intención del director? Si la primera vez que la vemos nos deja un poco perplejos, cuantos más visionados hacemos más descubrimos las artimañas de Eustache. Empezamos a ver ciertos descuadres e incongruencias entre el discurs-

so de los personajes acerca de las fotografías que van viendo y lo que realmente muestran esas imágenes. Esto nos hace reflexionar acerca de la veracidad, tanto de lo que muestra una fotografía como de lo que nos dice la palabra. Dos formas de expresión, con gran poder de seducción, pero también de engaño y confusión. ¿Qué hay de verdad en las imágenes de Alix respecto a lo que nos está contando? ¿Qué hay de verdad en sus palabras?

Esta misma duda nos surge respecto a la película. La actriz que interpreta a Alix, también se llama Alix y también es fotógrafa. Concretamente es Alix Cléo Roubaud, fotógrafa y escritora canadiense amiga de Eustache, quien comenta sus propias fotografías. Su interlocutor es un tipo joven, que resulta ser Boris Eustache, hijo del director.

Partiendo de esa dosis de realidad —y de una conversación más o menos normal— empezamos a ver, sin embargo, incoherencias en el discurso, que por momentos carece de sentido rozando lo insensato. Esto nos lleva a preguntarnos qué hay de realidad y qué hay de imposición en el filme. ¿Estamos ante una ficción o es un documental? ¿En qué medida actúan Alix y el hijo de Eustache? ¿Qué hay de verdad en ellos en relación con los personajes?, ¿hasta qué punto el director se está quedando con nosotros?, ¿y por qué esa sutileza?, ¿las incongruencias son gazapos?, ¿algo que nos hemos perdido?, ¿o es parte del juego?, quizá se trate de un artificio premeditado, como cuando Alix nos cuenta los trucajes y efectos que realiza con sus fotografías en el laboratorio dándoles una vuelta de tuerca a la toma original.

Eustache lo deja en nuestras manos. Así fue su carta de despedida. Se quitó la vida un año más tarde de la realización de *Las fotos de Alix*. Con el mismo ingenio con el que concibió la película dejó colgada en la puerta una nota antes de pegarse un tiro en el pecho. Esta decía: «Llame fuerte, como para despertar a un muerto».

Testigos en cadena

Producción: Grupo Contraplano
Productores: Fernando Spiner, Eduardo Ruderman, Rodrigo Furth, Fabian Luelmo
Director: Fernando Spiner
Guion: Fernando Spiner
Fotografía: Hugo Colace
Música: Alejandro Lerner
Montaje: Pablo Mari
Intérpretes: Hugo Gorban, Eduardo Ruderman
País: Argentina
Año: 1982
Duración: 11 min. Color

Testigos en cadena fue la primera obra filmica del director argentino Fernando Spiner. Cuando contactamos con él durante el proceso de escritura de este libro, no quisimos decirle que queríamos hablar de esta película. Era una sorpresa que nos reservábamos para el momento de la entrevista en caso de que accediera a concedérmola. Son las licencias que te permite una persona como Spiner, generoso tanto en su cine como en el trato —si es que ambas cosas se pueden disociar—. Haber rescatado aquella película le hizo ilusión por todo lo que significaba para él. Cuando la realizó corría 1982 y rebosaba juventud e inconsciencia a partes iguales, la única forma de justificar esa bomba de relojería en plena dictadura argentina que arremetía contra el régimen y quienes lo legitimaban desde la atrocidad y la corrupción.

En aquel momento tenía poco más de veinte años, y venía de estudiar cine con el director David Cohen, quien tuvo que dejar de impartir las clases al verse obligado a dejar el país y marcharse como exiliado a España. Pero para ese momento sus estudiantes ya tenían inoculado el virus del cine y decidieron seguir aprendiendo juntos. Así crearon el Grupo Contraplano, formado por Eduardo Ruderman, Rodrigo Furth, Fabian Luelmo y el propio Fernando Spiner, en el que cada uno desa-

rollaba un guión de cortometraje y, con la ayuda del resto, lo llevaban a cabo.

No tenían mucha idea de cómo era el proceso de realización, iban aprendiendo durante el desarrollo del mismo, a veces erróneo, otras acertado por el conocimiento de algún miembro del grupo o por mera intuición.

En el caso de Spiner, con el tiempo ha descubierto que, mientras realizaba *Testigos en cadena*, se iba convirtiendo, poco a poco y sin saberlo, en director.

Este corto cuenta la historia de un fotógrafo que una noche, desde su casa, presencia un asesinato en un edificio vecino a manos de miembros del régimen dictatorial. Si bien se debate entre llamar a la policía o fotografiar la escena, se decanta por lo segundo. En primera instancia porque es el instinto natural del fotógrafo, y luego porque, tal y como afirma Spiner, nadie llama a la policía para pedir ayuda si el asesino es la propia policía.

El protagonista decide llevar aquellas fotos —testimonio de la injusticia y la perversión de las fuerzas de seguridad del Estado— a un periódico para su publicación. Pero el editor, como parte del sistema envenenado y podrido, se niega a publicarlas y le recomienda su destrucción. Ya en casa, antes de decidir si deshacerse de ellas o no, las revisa y encuentra algo: en la pared de la casa donde se perpetró el crimen había unas fotos colgadas que, como las suyas, mostraban un asesinato. Eso pone de manifiesto que los testigos son incómodos para los tiranos, así que algo le dice que puede que él sea el siguiente.

Esta historia podría ser un vaticinio también del futuro del propio director tras dejar al descubierto la vergüenza de la dictadura, pero Spiner siguió adelante con su idea. Había visto desaparecer a mucha gente de su círculo más cercano, entre ellos, a amigos y a su novia. En este contexto, la película era su particular forma de denuncia y no iba a renunciar a ella.

Presentó un guion falso a la policía para pasar la censura y poder rodar en la calle, pidió prestado a un amigo su miniapartamento para las escenas de interior, y con tres latas caducadas de película de 16 mm compradas en el mercado negro y su grupo de amigos cinéfilos se lanzó a rodar.

Más tarde tomó el rollo y con él bajo el brazo se presentó en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, no sin antes haber vendido su equipo fotográfico (la fotografía había sido una de sus pasiones desde los trece años) para poder costearse el viaje.

El visionado de los trabajos lo realizaban ni más ni menos que el guionista Furio Scarpelli y el director de fotografía Carlo di Palma. Al acabar la proyección de *Testigos en cadena* Scarpelli puso la mano en el hombro de Di Palma y le dijo: «Blow-Up».

Y bien es cierto que ambas películas tenían puntos de conexión: un asesinato, un fotógrafo, la idea de la foto dentro de la foto, el hecho de ampliar hasta encontrar detalles que nos puedan dar pistas concluyentes, la *revelación* de secretos dentro del laboratorio... Pero Di Palma, que había estado en el rodaje de *Blow-Up* junto a Cortázar (recordemos que *Blow-Up* se basaba en el cuento de Cortázar *Las babas del diablo*, publicado en 1959) se aventuró a corregir a Furio: «Cortázar me regaló sus obras completas traducidas al italiano. Las leí y por eso te digo que este corto no es *Blow-Up*, amigo. Este corto es el universo metafísico político del mundo de Julio Cortázar». Una frase que Spiner recuerda con la misma emoción con la que la vivió hace cuarenta años.

Así fue como *Testigos en cadena* le abrió las puertas del Centro Sperimentale di Cinematografia y como Furio y Di Palma en cierto modo se convirtieron en sus mentores.

Mientras Spiner levitaba entre maestros y trabajaba duro, en Argentina la película rodaba por circuitos clandestinos. Los mismos por los que pasaban *La hora de los hornos* de Pino Solanas y Octavio Getino (estrenada en 1968) y otras películas prohibidas. El padre de Spiner, un marxista militante, se dedicaba a ir a las proyecciones y, una vez que finalizaban, sacaba su grabadora de casete y registraba los aplausos de la gente, que después le enviaba a Italia.

Estas grabaciones guardaban el orgullo de sus padres, pero también la energía y los ánimos para que continuara luchando por sus sueños. A día de hoy Fernando Spiner sigue haciendo cine sin dejar de experimentar. Puede que los medios, las tramas, el equipo y sus conocimientos y procesos sean otros, pero el espíritu es el mismo que el de aquel primer corto.

La línea del cielo

Producción: La Salamandra P.C.
Productor: Fernando Colomo
Director: Fernando Colomo
Guion: Fernando Colomo
Fotografía: Ángel Luis Fernández
Música: Manzanita
Montaje: Miguel Ángel Santamaría
Interpretes: Antonio Resines, Beatriz Pérez-Porro, Jaime Nos, Roy Hoffman, Whit Stillman, Irene Stillman
País: España
Año: 1983
Duración: 80 min. Color

Con tres páginas de guión, un equipo técnico compuesto por cinco personas y un presupuesto que daba poco más que para comprar los rollos de película de 16 mm, Fernando Colomo dirigió *La línea del cielo* (1983). Este filme nos habla del fotógrafo que trata de probar suerte en el panorama profesional internacional; algo que no depende únicamente del talento o de la calidad técnica de su trabajo, sino de cómo esté relacionado y de cómo se venda en determinados círculos sociales y artísticos.

Cuenta los periplos de Gustavo (interpretado por un treintañero Antonio Resines) para hacerse un hueco en el mundo de la fotografía en Nueva York, ciudad a la que llega sin tener idea de inglés, sin conocer el estilo de vida, sin apenas dinero y con escasos contactos en el bolsillo. Esto no le para a la hora de perseguir su sueño: ser fotógrafo para publicaciones como *Lifé*. Pero una cosa es la idea que se tiene de esto desde Madrid y otra muy distinta la realidad cuando se llega a Nueva York. Una ciudad de oportunidades, pero a la vez atestada de gente a la caza de esas oportunidades. Esto hace que el flujo de influencias, tendencias y propuestas creativas sea variado y rápidamente

percedero, uno de los primeros obstáculos con los que se encuentra el personaje. Cuando va a mostrar su portafolio fotográfico descubre que la originalidad de su trabajo no es tal; alguien lo ha hecho antes —mucho antes—, y el estilo o tema de sus imágenes ya no interesa por haber quedado desfasado. La velocidad de los gustos y las tendencias se mueve a los mismos ritmos de la ciudad y su traajín. Las revistas, galerías, mecenas, siempre buscan algo nuevo, que difiera de lo que ya se ha visto. De igual forma, detrás del trabajo del fotógrafo (y más todavía cuando hablamos de los círculos artísticos) se busca que haya una persona carismática, diferente, que con su personalidad —o con su personaje—, resulte atractiva, lo que contribuirá a impulsar y potenciar la promoción de su obra. Esto, además, se acompaña de un trabajo constante y de saber estar en el sitio y, sobre todo, con la compañía adecuada (recordemos por ejemplo The Factory, el espacio neoyorquino de Andy Warhol donde se reunían artistas en la década de 1960, lugar obligatorio de culto y de trampolín al arte).

La realidad del personaje de la película en cambio nada tiene que ver con esto, sino que es un tipo más bien normal, que reduce su círculo a amigos de amigos, a gente que conoce en las clases de inglés y a otros supervivientes de la Gran Manzana. Lo mismo que el propio director cuando llegó a esa misma ciudad en 1983, para documentarse para una película sobre un pintor.

Lo único diferente es que Colomo, tal y como él mismo nos contó, después de dos semanas allí, echando mano de conocidos, sin haber podido contactar con nadie del mundo del arte, sin hablar inglés y con cada vez menos ahorros, de repente vio algo que le supuso un cambio de rumbo, un sentido a la estancia. Fue en Actor's Studio a donde el también director y guionista Whit Stillman le invitó a acompañarle. Allí había una frase de Elia Kazan que, aunque Colomo no la recuerde textualmente, venía a decir algo así como que el artista debe usar sus propias frustraciones como material artístico. Aquello fue como una epifanía para él, quien dejó a un lado la zozobra y se puso a esbozar *La línea del cielo* basándose en lo que había vivido hasta entonces.

La película no solo recrea situaciones, sino que cuenta con sus mismos protagonistas. Y es que los actores, al margen de Resines, no son precisamente actores. Son la gente conocida de Colomo allí,

quienes hacen de ellos mismos, la mayoría incluso usando su nombre real. Participaron el psicoanalista Jaime Nos, su esposa Chitina Marin-Buck y las hijas en común, Alexandra y Patricia; Roy Hoffman (con quien Colomo se reunió en Madrid hace poco, tras casi cuarenta años de aquella filmación), Irene Pérez Porro y su hermana Beatriz (quien en la película prefirió el nombre de Pat) y hasta su marido, el también director de cine Whit Stillman (que quiso llamarse Thornton). Todos ellos vivían en Nueva York y en algún momento experimentaron algo similar a lo que vivió y sintió Colomo y su personaje.

Porque si algo queda claro es que alcanzar el éxito no es fácil y menos aún en una ciudad como esa. Muchos buscan trabajos alternativos hasta poder dedicarse a su profesión. El ayudante de cámara sin ir más lejos, estaba de pinche en un restaurante y para poder hacer la película tuvo que solicitar algunos días libres. Una película que, como decíamos al principio, ni tan solo contaba con un guion formal. Se rodaba de forma secuencial siguiendo una sencilla escaleta de tres páginas escritas a lápiz. Los diálogos se iban improvisando, alquilaban la cámara un viernes, para contar con ella desde el jueves por la noche hasta el lunes por la mañana que la devolvían y así ahorrar en días de alquiler. De permisos de rodaje ni hablar (rodaban lo más discretamente posible). Por no disponer, no tenían ni final para la historia. Hasta que una noche, después de dos semanas de rodaje, Colomo se encerró y lo escribió. Y es que para poder crear *La línea del cielo*, primero tenía que vivirla. La ficción a partir de la experiencia.

Una película autobiográfica en que las diferencias con la realidad se limitaban a poco más que la protagonizara un fotógrafo en lugar de un director de cine, quien en vez de llamarse Fernando se llamaba Gustavo. De hecho, no importaba que fuera fotógrafo, director de cine, músico o pintor. Es la historia de tantos que fueron a Nueva York a buscar oportunidades, por eso es fácil identificarse con las situaciones que se retratan. Quizá ese fue el motivo por el que fue tan bien recibida cuando tiempo más tarde se presentó en el New Directors/New Films Festival. A raíz de ello *The New York Times* hizo una muy buena crítica que permitió que la película se distribuyera comercialmente en los Estados Unidos.

Colomo había superado la prueba. Las puertas de Nueva York estaban abiertas para él, quien, sin embargo, al igual que Gustavo, finalmente decidió regresar a España para seguir con su carrera.

Bajo el fuego

Título original:	<i>Under Fire</i>
Producción:	Lion's Gate Films
Productor:	Jonathan T. Taplin
Director:	Roger Spottiswoode
Guion:	Ron Shelton, Clayton Frohman
Fotografía:	John Alcott
Música:	Jerry Goldsmith
Montaje:	Mark Conte
Intérpretes:	Nick Nolte, Joanna Cassidy, Gene Hackman, Ed Harris, Jean-Louis Trintignant
País:	Estados Unidos
Año:	1983
Duración:	128 min. Color

La dictadura de la familia Somoza en Nicaragua (auspiciada desde el inicio por los Estados Unidos) se remonta a la década de 1930. El primero que accedió al poder fue Anastasio Somoza García, tras el asesinato del revolucionario Augusto César Sandino. Le sucedió su hijo Luis Somoza Debayle en un primer momento y, años más tarde otro hijo, Anastasio *Tacho* Somoza Debayle. Esta saga tuvo siempre detractores que alentaron un movimiento de liberación nacional, el cual, a base de guerrillas, trataba de combatir al régimen. Destacó especialmente el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que en 1979 atrajo la atención de medios y reporteros internacionales, entre ellos, los recreados como protagonistas de la película *Bajo el fuego* (*Under Fire*, 1983).

Esta historia no arranca en Nicaragua, sino en el Chad, donde un fotógrafo de guerra, Russell Price (personaje de ficción interpretado por Nick Nolte) se encuentra cubriendo el conflicto junto a otros colegas estadounidenses, entre ellos una periodista, Clarie (Joanna Cassidy), y un viejo amigo, también periodista, Alex Gracier (Gene Hackman).

El rumor del posible derrocamiento del dictador Somoza por parte de los guerrilleros empieza a extenderse y los medios ven Nicaragua como su próximo destino. Para reporteros y mercenarios de guerra es además un sitio más *amable* que otros territorios; algunos la consideran menos peligrosa que otras zonas, otros ven en ella una lucha por ideales cercanos a los suyos, otros simplemente piensan que, puestos a elegir conflicto, en ese por lo menos dispondrán de buena comida, y ya, por último, los que la ven como una oportunidad para conseguir *la noticia*. Nicaragua se plantea para todos ellos como una guerra pequeña e interesante.

Durante la primavera de 1979 acuden al país centroamericano reporteros de distintas partes del mundo. En el caso de Russell, decide centrar sus esfuerzos en fotografiar al general Rafael, un supuesto líder de la guerrilla a quien nadie ha conseguido nunca fotografiar. Pero el camino hacia él requiere de un trabajo de investigación a base de contactos y unos cuantos tragos arduos. Aun así está convencido de que valdrá la pena, y no solo por él como profesional, sino por la causa en sí misma. Porque aunque en un momento de la película cuando le preguntan de qué parte está responde aquello de: «De nadie; yo solo tomo fotos», lo cierto es que Russell se posiciona desde un principio. Y este es quizás uno de los aspectos más destacables de *Bajo el fuego*, ya que esta película, a diferencia de otras, plantea de manera abierta el controvertido tema de la objetividad y la imparcialidad del fotógrafo.

Es de ilusos pensar que existen fotos neutras teniendo en cuenta que toda imagen fotográfica está filtrada por la decisión y la mirada de quien la toma. La persona que está tras la cámara por lo pronto decide la posición, el encuadre o los parámetros técnicos, algo que ya de entrada pone de manifiesto que mostrar la realidad tal como es, a través de la cámara, es un oxímoron en sí mismo, ya que la mirada y la verdad son por sí mismas ideas contradictorias.

En el caso de la película y del personaje de Russell, ya no hablamos solo de esto sino de cómo, sin pretenderlo, toma partido por un bando. Lo hace en el momento en el que decide ir hasta Nicaragua. Algo se va intensificando conforme aumentan sus vivencias allí. El momento más flagrante se da cuando, por fin, consigue acceder a Rafael. Russell, que creía que iba a tomar una foto histórica de uno de los líderes de

la revolución en un momento clave —a punto de derrotar al régimen totalitario—, se encuentra con un panorama muy distinto al que había imaginado. Rafael yace muerto. Y no solo eso: las guerrillas le piden que le tome un retrato como si estuviera vivo. Esto lo implica directamente en el conflicto, ya que de su fotografía depende que ganen unos días de tiempo para intentar vencer al opresor o, por el contrario, que se descubra la muerte del líder y sean vencidos.

La escena de Rafael muerto nos evoca otra imagen con la que guarda gran conexión y que tiene un puesto remarcado en la historia del siglo xx: la del cuerpo sin vida del Che Guevara tras su ejecución. En el caso del Che el velorio fue en el hospital Señor de Malta, en la ciudad boliviana de Vallegrande. Su exposición pública sirvió para que reporteros internacionales certificaran la caída definitiva del revolucionario. La fotografía como prueba de muerte. En el caso de *Bajo el fuego*, la escena es similar, incluso Rafael guarda parecido estético con el Che Guevara, pero en ese caso le arropan las guerrillas que necesitan la fotografía como prueba de vida, para poder seguir avanzando en la lucha.

Otro momento de vital importancia de la fotografía en la historia se da cuando Russell fotografía el asesinato de su compañero Alex a manos de la Guardia Nacional de Somoza. Estas sirvieron para poner en evidencia al gobierno de Somoza ante Estados Unidos y con ello propiciar su derrota. Estos hechos, a pesar de ser ficción, están inspirados en hechos reales. Recrean el asesinato del periodista Bill Stewart, quien iba acompañado por su intérprete Juan Espinoza cuando los mataron. El que estaba esperándoles en un coche no era Russell, tampoco era fotógrafo. Se llamaba Jack Clark, era camarógrafo y en vez de fotografías logró hacer una filmación en vídeo. Aquellas imágenes, como en la ficción, causaron gran revuelo e indignación mundial, hasta el punto de que, los Estados Unidos (bajo la presidencia de Jimmy Carter) pusieron fin al apoyo brindado durante décadas a la dictadura de Somoza, algo que desembocó en el triunfo de los sandinistas.

Bill, Jack, Juan, y tantos otros tomaron partido en la realidad. Russell, Alex y Claire tomaron partido en la ficción, si es que hay forma de mantenerse al margen de forma aséptica. La película habla de ello a la vez que ella misma se posiciona, mostrándose comprometida y crítica; y no únicamente en lo que refiere a Nicaragua, sino también respecto

a Estados Unidos. Un acto de valentía y de reprobación de las políticas exteriores de este país que, en el momento en que se realizó la película, tenía en marcha la conocida como Doctrina Reagan que apoyaba a movimientos anticomunistas de Latinoamérica, África y Asia en pro de reducir la influencia soviética, dando pie a la instauración y desarrollo de sistemas de base capitalista que iban a favor de su propio interés.

Los gritos del silencio

Título original:	<i>The Killing Fields</i>
Producción:	Goldcrest Films International, International Film Investors, Enigma Productions
Productores:	David Puttnam, Ian Smith
Director:	Roland Joffé
Guion:	Bruce Robinson
Fotografía:	Chris Menges
Música:	Mike Oldfield
Montaje:	Clive Winter
Intérpretes:	Sam Waterston, Haing S. Ngor, John Malkovich, Julian Sands, Craig T. Nelson, Spalding Gray, Bill Paterson
País:	Reino Unido
Año:	1984
Duración:	141 min. Color

El 20 de enero de 1980 se publicó en *The New York Times* el artículo «The Death and Life of Dith Pran: A Story of Cambodia», firmado por el corresponsal Sydney Schanberg. A partir de este artículo, más adelante, se publicó el libro *The Death and Life of Dith Pran*, así como la película *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*, 1984), dirigida por Roland Joffé, hasta entonces dedicado a la televisión y que dio al salto al cine con este título. Una *opera prima* que consiguió tres Óscar y otras cuatro nominaciones (entre ellas la de mejor director y mejor película) y ocho Bafta (además de otras cinco nominaciones), entre otros premios.

La historia que cuenta nos sitúa en Camboya, cuando los Jemeres Rojos se apoderaron del país provocando una auténtica masacre. Esta, conocida como el *genocidio camboyano*, se saldó con la muerte de aproximadamente la cuarta parte de la población. La mayoría de los crímenes se perpetraron en lo que el superviviente y fotógrafo camboyano Dith Pran acuñó como *los campos de la muerte*, en cuyas fosas los cadáveres se contaban por cientos de miles. Este término fue el que dio nombre a la

versión sajona de la película de Joffé, *The Killing Fields*; un concepto clave en este episodio tan sórdido de la historia de Camboya que en cambio se diluye en la traducción del título al español con *Los gritos del silencio*.

La película se fundamenta tanto en hechos como en personajes reales. Hablamos de los reporteros Jon Swain, Al Rockoff, Sydney (Syd) Schanberg y el mencionado Dith Pran. En estos dos últimos y en la relación de compañerismo y de amistad que se acabó forjando entre ambos es en lo que se centra la historia sin dejar de lado el conflicto, como marco contextual, clave en la trama.

Schanberg (interpretado en la película por Sam Waterson) era un reportero americano de *The New York Times* que llegó a Camboya como corresponsal de guerra. Dith Pran, reportero local, le asistía en sus tareas periodísticas y como intérprete, convirtiéndose en una figura fundamental a la hora de cubrir el conflicto. Allí se encontraban también el británico Jon Swain (Julian Sands), quien trabajó primero para la AFP (Agence France-Presse) y luego como reportero y fotógrafo independiente (principalmente para medios como *The Economist*, *Daily Mail*, *BBC* o *The Sunday Times*) y Al Rockoff, otro fotoperiodista estadounidense, reputado por su trabajo en Indochina. Su papel lo interpretó John Malkovich. De hecho, a él corresponde una de las escenas más recordadas de la película, en que el personaje improvisa un laboratorio para conseguir una fotografía de Pran necesaria para el pasaporte falso que le permitiera salir del país, y así huir del acecho de la muerte. Pero a pesar de lo potente que resulta tanto la escena como la interpretación de Malkovich, Al Rockoff se mostró bastante en desacuerdo en la anécdota en sí, y en cómo él mismo estaba representado en el filme. Su compañero Swain, en cambio, en una de las sesiones de rodaje habló de cómo ciertas imágenes de la ficción llegaron a estremecerle por su certera puesta en escena y parecido con lo que vivieron. Escenas de destrucción, de dolor e injusticia, cubiertas por reporteros que no dudaban en colocarse en primera línea de fuego ni en pararse a hacer la toma fotográfica en medio del caos, cuando tras la explosión de una bomba la gente corría despavorida.

Entre ellos estaba, como decíamos más arriba, Pran, el reportero local que asistía a Schanberg y que medió en todo momento evitando el fusilamiento de sus tres compañeros extranjeros, que finalmente

podieron salir de Camboya y volver a su país. Para desventura de Pran, la idea de pasar como uno de ellos con el fin de escapar se vio truncada y acabó sometido a las vejaciones, trabajos forzados y demás condiciones de vida inhumanas impuestas por los Jemeres Rojos.

Mientras tanto, al otro lado del Pacífico, Schanberg que había sido galardonado con el premio Pulitzer por la cobertura que hizo en Camboya, aprovechaba su influencia mediática para escribir a todos sus contactos en Indochina con el fin de encontrar a Pran. Lo hacía con un texto y con una fotografía que él mismo le tomó cuando trabajaban juntos.

En toda esta historia, desde una perspectiva general, la fotografía como documento fue lo que llevó a estos reporteros a ir a Camboya, lo que les permitió dar a conocer al mundo los crímenes que allí se estaban perpetrando y lo que sirvió, treinta años más tarde en el Tribunal de Camboya (comúnmente conocido como Khmer Rouge Tribunal), como testimonio gráfico en los juicios a los líderes supervivientes de los Jemeres Rojos. De hecho, el propio Al Rockoff fue uno de los que se subió al estrado por su papel y testimonio como fotógrafo del conflicto.

Desde una perspectiva más particular, la fotografía era la profesión de Pran. Vivió con, para, por y gracias a ella. La fotografía era lo que podía salvarle la vida en un momento determinado, cuando sus compañeros intentaban hacerle pasar por reportero extranjero usando para ello un viejo pasaporte de Swain. También era lo que permitiría dar con su paradero o al menos saber si aún seguía vivo tras haberle perdido la pista durante años. Se convirtió de este modo en un objeto de esperanza.

En la película, la persona que interpretó a Pran fue Haing S. Ngor. Este, médico de profesión, nunca había actuado. De hecho, su *casting* fue controvertido y más teniendo en cuenta que el elenco estaba formado por actores de la talla de Waterson, Malkovich y Sands. Pero Haing S. Ngor tenía algo con lo que el resto de reparto no contaba: él mismo vivió aquel genocidio. Fue uno de los supervivientes del régimen de los Jemeres Rojos. Como tantos camboyanos fue cruelmente torturado, viviendo en carne propia la masacre. Su participación en la película no tenía más pretensiones que la de contribuir a que no se

olvidara aquel episodio negro de la historia de Camboya, aunque acabó ganando el Óscar al mejor actor de reparto.

Murió en Los Ángeles asesinado por unos carteristas. Si bien les había entregado su rolex de oro, se negó a darles el relicario con la foto de su esposa —muerta durante el genocidio— que llevaba colgado (*Independent*, 1998), por lo que le dispararon varios tiros. Para Ngor aquella fotografía tenía más valor que su propia vida.

Salvador

Producción: Hemdale Film Corporation
Productores: Gerald Green, Oliver Stone
Director: Oliver Stone
Guion: Oliver Stone, Richard Boyle
Fotografía: Robert Richardson
Música: Georges Delerue
Montaje: Claire Simpson
Intérpretes: James Woods, James Belushi, Michael Murphy, Elpidia Carrillo, Tony Plana, Colby Chester, Cindy Gibb, Will MacMillan, Jorge Luke, Danna Hansen, John Savage
País: Estados Unidos, México
Año: 1986
Duración: 123 min. Color

Salvador empieza con la advertencia de que se trata de una película cuyos personajes son ficticios, pero que está basada en hechos reales ocurridos entre 1980 y 1981. Estos tuvieron lugar en El Salvador, país que da nombre a la película, y que consistieron en una serie de conflictos bélicos que, a pesar de que están considerados como internos, lo cierto es que se enmarcan en el contexto de la Guerra Fría. No en vano, Estados Unidos apoyó con la presencia de fuerzas especiales y con cantidades económicas ingentes al gobierno salvadoreño con el fin de frenar la insurgencia izquierdista, considerada una amenaza para el bloque Occidental. Por su parte, el otro bloque cooperaba con los insurrectos, aunque fundamentalmente, y a excepción de algún país como Nicaragua (acusado de proveer armamento a las guerrillas), se trataba de un apoyo ideológico.

Esta insurgencia estaba liderada por el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), principal fuerza opositora de la Fuerza Armada de El Salvador (FAES). Ambos bandos, junto a otras guerrillas de izquierdas y a los conocidos como Escuadrones de la

Muerte (grupos paramilitares de derechas) participaron en la masacre de miles de salvadoreños, gran parte de ellos civiles no combatientes. Hoy se conservan muchas de las imágenes gracias al trabajo de reporteras y reporteros que fueron a cubrir el conflicto, entre ellos el protagonista de *Salvador*, Richard Boyle.

Boyle aparece al inicio del filme como un reportero gráfico en horas bajas, quien, a pesar de haber servido a la prensa en países hostiles como el Líbano, Irlanda del Norte o Camboya, fue echado de los medios para los que trabajaba, al ser un golfo, bebedor e informal; algo que choca con el perfil de reportero que requiere la prensa, comprometido y responsable. Es por eso que, cuando se ofrece para cubrir el incipiente conflicto de El Salvador, nadie está dispuesto a contratarle.

Aún así, y ante el bache económico por el que está pasando, se desplaza hasta allí como *freelance*, donde encuentra a viejos conocidos como el también reportero John Cassady, un fotógrafo de guerra comprometido, cumplidor con su trabajo, y cuyo objetivo es conseguir hacer lo que hizo su gran modelo: Robert Capa. Para Cassady, el mérito de Capa no residía únicamente en retratar a los caídos en la contienda, sino en conseguir captar el porqué de su muerte. Además, según él, era un fotógrafo que no se movía por el dinero sino por la vocación de captar la gran nobleza del sufrimiento humano, algo por lo que el propio Cassady también se esforzaba en conseguir en cada una de sus tomas. Y así, gracias a esta influencia de Capa es como se estaba convirtiendo en uno de los grandes. De él tomaba enseñanzas como la de que hay que acercarse para conocer la verdad. En este sentido conviene recordar aquella mítica frase de Capa que decía que si una fotografía no es lo suficientemente buena es que no te has acercado bastante. Respecto a esta, el personaje de Cassady apostillaba que «si te acercas demasiado mueres». Ambos lo sabían, Robert Capa en la vida real y John Cassady en la ficción. Y ambos murieron por acercarse demasiado, por tratar de conseguir una mejor toma, por arriesgarse ante el peligro más incuestionable. Pero ese, puede que fuera su sino. Destino y consecuencia de la pasión por su trabajo.

En el caso de Cassady, supo en el momento que la hizo que era la foto que durante tanto tiempo había estado esperando —y fue justo antes de morir—; la que daría la vuelta al mundo y lo consagraría

como uno de los grandes, como su admirado Capa. Es en una escena en la que tanto él como Boyle se encuentran en medio de un ataque. Mientras que en el momento clave a Boyle la cámara no le responde, Cassady se expone de forma temeraria para conseguir *la foto* antes de ser alcanzado por uno de los disparos que le causarían la muerte. No sin antes manifestar a Boyle su última voluntad de que dicha imagen fuera publicada.

En ese momento, salvaguardar los carretes de su colega se convirtió para Boyle en quizá la mayor de sus responsabilidades. Y al igual que ocurrió con las fotografías tomadas en los campos de exterminio nazis (como veremos en *El fotógrafo de Mauthausen*) o en las tomas de la Guerra Civil española del mismo Capa (en *La maleta mexicana*), el fotógrafo tuvo que aguzar el ingenio como nunca para conseguir conservar los carretes, que serían testimonio fehaciente del horror.

Es una de las veces en que vemos a un Boyle comprometido, algo que va en aumento conforme avanza la película. Esta y otras experiencias poco a poco le hacen darse cuenta de la auténtica realidad del conflicto salvadoreño, así como de las patrañas y embustes del gobierno de los Estados Unidos en torno a este, haciéndole sacar sus propias conclusiones y verlo desde una mirada crítica. Desde esta misma mirada crítica el director de *Salvador* plantea la película. Y lo hace ni más ni menos que de la mano del verdadero Richard Boyle, quien le ayuda a confeccionar el guion a partir de sus propias vivencias como reportero de guerra.

El personaje protagonista pues, está basado en un personaje real, al igual que algunos de los hechos que se narran, como el asesinato del arzobispo salvadoreño Óscar Arnulfo Romero —conocido como monseñor Romero— en pleno oficio religioso. Sin embargo, estos y otros personajes y acontecimientos reales se combinan con otros ficticios, apostando por ese juego entre realidad y ficción que puede llegar a desorientar al espectador. Es el caso del personaje del que hablábamos, John Cassady, que, si bien es inventado, algunas voces apuntan a que está basado en el fotógrafo John Hoagland.

Hoagland fue fotógrafo de la revista estadounidense *Newsweek*. Había estado en Nicaragua y el Líbano, y ya había sido herido en ocasiones anteriores al desempeñar su profesión, la última de ellas en El

Salvador, lo que le hizo estar de baja durante dos meses. Tras recuperarse volvió a las andadas y en ese mismo país fue asesinado en una emboscada de un disparo de ametralladora M-60. No fue en la fecha que refleja el filme sino más tarde, en 1984; tampoco se abalanzó sobre las balas, se encontraba escondido tras un árbol, mientras intentaba huir. Esto pone de manifiesto la interpretación libre que de él hizo Stone a través del personaje de Cassady.

Una concesión más como tantas otras del director, pero que, al margen de ello, le supusieron gran reconocimiento. *Salvador* recibió, entre otras, dos nominaciones a los Óscar: la de mejor actor para Woods y la de mejor guion original, para Stone y Boyle.

La insoportable levedad del ser

Título original:	<i>The Unbearable Lightness of Being</i>
Producción:	Saul Zaentz Production
Productores:	Bertil Ohlsson, Paul Zaentz, Saul Zaentz
Director:	Philip Kaufman
Guion:	Jean-Claude Carrière, Philip Kaufman
Fotografía:	Sven Nykvist
Música:	Mark Adler
Montaje:	Walter Murch
Intérpretes:	Daniel Day-Lewis, Juliette Binoche, Lena Olin, Derek de Lint
País:	Estados Unidos
Año:	1987
Duración:	164 min. Color y blanco y negro

La insoportable levedad del ser (*The Unbearable Lightness of Being*, 1987) es la versión cinematográfica de la novela con el mismo nombre de Milan Kundera, publicada en 1984. El libro fue aclamado por público y crítica y con el tiempo se ha convertido en un clásico de lectura casi obligatoria.

El éxito fue tal que tan solo tres años después se estrenaba la película, llevada a la pantalla de la mano del director Philip Kaufman. Como en todas las adaptaciones, Kaufman se aventuró a correr el riesgo, y las opiniones respecto a la película se dividen entre los que la aceptan de buen grado y los que reniegan por no hacer justicia a la reflexividad y el tratamiento de la historia que se hace en el libro. En este sentido bien es cierto que la película no puede cubrir todos los detalles de la novela (ni en cuanto a personajes ni a sus historias ni a pensamientos trascendentales), pero si se ha leído el libro se reconocen los pasajes con bastante precisión.

La historia habla de las relaciones y experiencias amorosas, sexuales y/o eróticas de un trío de personajes formado por Tomas (Daniel Day-Lewis), un médico bastante proclive a los encuentros puramente sexuales;

la ingenua Teresa (Juliette Binoche), que acabará enamorándose de Tomas —y consiguiendo que este se abra a su modo al amor—, y Sabina (Lena Olin), una pintora de alma libre que huye del compromiso y que tiene una histórica relación con Tomas basada en el sexo. Será precisamente ella quien, a la llegada de Teresa a Praga para estar con Tomas, la ayude en su deseo de dedicarse a la fotografía. Y no solo eso; Sabina, se convierte en el eje que vertebra los tres puntos de inflexión de Teresa como fotógrafa.

El primero de ellos se da en el estudio de Sabina, nada más conocerse. A Teresa le gusta hacer fotos, pero la conversación entre ambas pone de manifiesto sus limitaciones en lo que respecta a referencias y cultura fotográfica. Sabina, como si de un ritual de iniciación se tratara —y acortando sugerentemente la distancia física—, comparte con ella el visionado de una serie de fotografías de Man Ray (al cual no conoce) de desnudos femeninos, haciendo especial hincapié en dos imágenes. La primera, una fotografía que juega con la composición creada con los cuerpos de dos mujeres. La segunda, un retrato de Lee Miller con el torso desnudo que se oculta tras un visillo vaporoso, bañado por la luz de una ventana. Dos imágenes de gran belleza estética, y que entrañan en la trama cierto simbolismo que se hará sutilmente patente conforme avanza la película.

A Lee Miller se la recordó durante mucho tiempo como la asistente, modelo, amante y musa de Man Ray, pero fue mucho más que eso. Además de dedicarse durante un tiempo a la fotografía artística, fue fotorreportera durante la Segunda Guerra Mundial, cubriendo el conflicto a pie de calle como en su momento lo hicieron otras fotógrafas como Gerda Taro.

En *La insoportable levedad del ser*, Teresa también es algo más que la joven obsesionada por centralizar la atención y el cariño de Tomas. Como Miller, (siendo este el segundo punto de inflexión) se lanza a las calles cargada con su cámara (una Praktica LTL de carrete de 35 mm) animada por Sabina.

Corría 1968. La conocida como Primavera de Praga (un intento reformista y de liberalización social y política iniciada en pleno invierno en Checoslovaquia) se vio sorprendida por la invasión de las tropas de varios países del Pacto de Varsovia, con el fin de detener y revertir el espíritu de cambio que pretendía acercarse al «socialismo con rostro

humano» que defendía Alexander Dubček, líder del Partido Comunista checo e impulsor de la Primavera de Praga. Esto generó olas de protestas ciudadanas que se saldaron con decenas de muertos y cientos de heridos. En medio de las revueltas se encontraba también Teresa, que había conseguido publicar algunas de sus fotografías con la ayuda de Sabina, y que sentía el compromiso de documentar aquello que estaba sucediendo, hasta el punto de asumir riesgos como el que corre dándole a un extranjero algunas de las tomas realizadas para que las publique fuera de Checoslovaquia.

En este sentido y contexto, la fotografía es una amenaza para el orden establecido, con lo que no tarda en llevarse a cabo una despiadada *caza de brujas*. Así, la fotografía es un instrumento para dar cuenta al mundo de lo que está sucediendo y al mismo tiempo para saber quiénes están detrás de todo ello. Para tal cometido se analizan con lupa las imágenes de las revueltas, con el fin de ver si hay algún reportero entre la multitud, para identificarlo y represaliarlo.

Pero con el tiempo las revueltas dejan de interesar a los medios y Teresa se ve obligada a redirigir su trabajo. Como alternativa le proponen fotografiar flores y cactus, algo que no le convence. También tiene la opción de preparar un portafolio para presentarse a las agencias como fotógrafa de moda, así que decide contactar con Sabina para que le haga de modelo. Este sería el tercer punto de inflexión fotográfico en la película. Aquí deja de lado su vertiente de fotorreportera de calle, para adentrarse en la fotografía en un plano mucho más íntimo.

El desnudo de Sabina causa más pudor en la fotógrafa que en la propia modelo. Teresa resguarda su mirada tras la cámara, debatiéndose entre el deseo de mirar y el rubor que la escena le provoca. Esto nos hace pensar en la cámara como apero del *voyeur*, algo que también se advierte en otras películas que ya hemos visto (como *La ventana indiscreta*). En *La insoportable levedad del ser*, a través de la cámara, la protagonista tiene su primer acercamiento erótico al cuerpo femenino.

Después cambian las tornas y la fotógrafa le hará de modelo a Sabina, produciéndose así un juego de descubrimiento mutuo, un despertar por la admiración y el deseo del otro cuerpo mediado por la cámara fotográfica, que en su sentido más alegórico nos devuelve a la escena con las fotos de May Ray que visionaron juntas en su primer encuentro.

La prueba

Título original:	<i>Proof</i>
Producción:	House & Moorhouse Film
Productora:	Lynda House
Directora:	Jocelyn Moorhouse
Guion:	Jocelyn Moorhouse
Fotografía:	Martin McGrath
Música:	Not Drowning, Waving
Montaje:	Ken Sallows
Intérpretes:	Hugo Weaving, Geneviève Picot, Russell Crowe
País:	Australia
Año:	1991
Duración:	86 min. Color

Jocelyn Moorhouse entró en el panorama internacional del cine por la puerta grande con *La prueba* (*Proof*, 1991). No era la primera vez que dirigía (en 1983 realizó el corto *Pavana*), pero sí era la primera vez que se enfrentaba a un largometraje. Una apuesta que le supuso varios años de preparación antes de conseguir la financiación necesaria —poco más de un millón de dólares— para llevarla a cabo.

Contó con una tríada de actores formada por Hugo Weaving (en el papel de Martin), Geneviève Picot (como Celia) y Russell Crowe (Andy); los tres interpretaban personajes complejos que les valieron reconocimiento, especialmente en los premios de la academia de cine australiana (AACTA Awards), a los que fueron nominados. De los tres, dos consiguieron el galardón: Hugo Weaving como mejor actor principal y Russell Crowe como mejor actor secundario.

En ese mismo festival la película ganó otros cuatro premios, entre ellos los de mejor película, mejor dirección y mejor guión. También se hicieron eco de ella el British Film Institute, el Festival Internacional de Cine de Tokio, el Festival de Cannes y el Festival Internacional de

Cine de São Paulo, lo que supuso un salto en la carrera profesional de Moorhouse que recién arrancaba.

La directora quiso contar la historia de Martin, ciego de nacimiento, que usa la fotografía como medio para acercarse al mundo y sobre todo, a la verdad. De personalidad adusta y compleja (con una serie de fijaciones que tienen trasfondo en su infancia), toma fotografías que después enseñará a personas videntes para que las describan, tras lo cual él las rotulará en braille.

Ya en la secuencia de títulos de crédito se nos dan las primeras pistas. Los créditos se intercalan con copias fotográficas sobre fondo negro que muestran cielos, sombras, plantas. En las primeras no hay nada insólito, pero conforme avanza la secuencia nos llama la atención algún desenfoque, un encuadre extraño o desafortunado, dedos que se cuelan en la toma, la repetición de la misma fotografía o tomas movidas. Esto que al principio nos hace pensar en disparos azarosos o en tomas inservibles, cobra sentido al empezar la película segundos más tarde, nada más ver a Martin con su bastón y la cámara colgada. Una cámara compacta de carrete, automática, de las comunes en la década de 1990 para usuarios sin conocimientos técnicos y sin más pretensión que capturar instantes.

La misma pregunta que se hace el espectador es la que en un momento se le hace a Martin: cómo es que hace fotografías. La respuesta aparentemente es sencilla, se la dio su madre porque él quería una, pero hay algo más: pensaba que le ayudaría a ver.

Y es que a pesar de que él solo conoce la vida desde la ceguera, nunca ha acabado de normalizarla, hasta el punto de ser un obstáculo a la hora de relacionarse, pensando siempre en que es observado, o que la gente puede engañarle, aun sin motivo, por el simple hecho de que pueden hacerlo. Este tormento es en parte lo que le lleva a esa necesidad de tomar imágenes y a pedir que se las describan, en ocasiones para contrastar con otras descripciones —y confirmar que le dicen la verdad—, y en otros casos para comprobar la concordancia de lo que consigue retratar y lo que imaginaba en escena. Así el tipo de fotografías que toma Martin tiene la función de acreditar aquello que hay ante él, y de servir de prueba para saber de quién se puede fiar y de quién no.

En la misma película también vemos otra función de la fotografía. En este caso a través de Celia, persona que asiste a Martin en las tareas del hogar y que está enamorada de él, a pesar de la nefasta relación que existe entre ambos. Su obsesión por él es tal que rebasa ciertos límites, tomándole fotos sin que este sea consciente. La casa de Celia acaba siendo una especie de santuario de Martin, llena de imágenes de él hasta el disparate. En este sentido, la fotografía se concibe como un elemento para evocar a alguien e incluso como un elemento de culto, al que venerar y con el que fantasear.

Y si la relación entre ellos no era bastante compleja, entra en la ecuación Andy, el chico del restaurante donde Martin acostumbra a ir y con quien entabla primero una amistad y posteriormente un triángulo amoroso junto a Celia.

En toda la trama subyace, por un lado, la búsqueda de alguien en quien pueda confiar, algo que no ha experimentado nunca debido a su naturaleza suspicaz. Por otro lado, la búsqueda de la verdad, a distintos niveles: la verdad en cuanto a la realidad legítima que él cree que muestran las fotos y que supuestamente no conoce debido a su ceguera; y la verdad relacionada con la nobleza y autenticidad del mundo y de los seres humanos. Pero ni las imágenes fotográficas son un equivalente fiel a la realidad ni el mundo es tan puro tal y como se puede apreciar en el filme.

La foto del compromiso

Título original:	<i>Picture Bride</i>
Producción:	Thousand Cranes Filmworks, Miramax Films
Productora:	Lisa Onodera
Directora:	Kayo Hatta
Guion:	Kayo Hatta, Mari Hatta
Fotografía:	Claudio Rocha
Música:	Mark Adler
Montaje:	Lynzee Klingman A.C.E, Mallory Gottlieb
Interpretes:	Youki Kudoh, Akira Takayama, Tamlyn Tomita, Cary-Hiroyuki Tagawa, Toshiro Mifune
País:	Estados Unidos, Japón
Año:	1994
Duración:	95 min. Blanco y negro y color

La foto del compromiso (*Picture Bride*, 1994) arranca con un texto que nos introducirá en la historia de la película pero también en un pedazo de la historia de las relaciones entre Estados Unidos y Japón. Ese texto habla de un fenómeno que tuvo lugar entre 1907 y 1924, las conocidas como *picture brides* ('novias por foto'). Solían ser jóvenes asiáticas (procedentes mayoritariamente de Japón) que contraían matrimonio con hombres de sus mismos países pero que habían emigrado a Estados Unidos años antes. Los futuros cónyuges no se conocían más que por foto, y el matrimonio era concertado por las familias a través de casamenteros.

La película narra cómo Riyo (interpretada por Youki Kudoh), una japonesa de dieciséis años procedente de Yokohama, huérfana de padres, y por mediación de su tía, viaja a Hawái para casarse con Matsuji (Akira Takayama), en teoría un joven apuesto con quien podría tener un futuro mejor pero que acaba resultando ser un hombre de cuarenta y tres años, con pocos recursos, y que trabaja duramente en una plantación de cañas de azúcar. El primer impacto lo recibe nada

más desembarcar, cuando es llamada a conocerlo para proceder a la celebración del matrimonio. En ese momento descubre que la imagen de aquel hombre no encaja con la que se le había proporcionado a la hora de negociar el enlace. Matsui reconoce que no es un error, que es él pero que, a falta de medios, había mandado una foto antigua, de cuando era joven; algo que en realidad había sido una artimaña para conseguir ser aceptado y poder casarse.

La historia de Riyo en realidad es una historia tipo como las que vivieron otras tantas mujeres. De hecho, hay una película prácticamente con el mismo título en inglés, *Picture Brides*, de 1934 y dirigida por Phil Rosen, que ya hablaba del tema. La diferencia es que, en la de Rosen, eran cuatro mujeres de Nueva Orleans que llegaban a Brasil para casarse con mineros. En general se trataba de chicas jóvenes cuyas familias acordaban sus desposorios en base a cartas y fotografías que prometían hombres jóvenes, bien posicionados y con un futuro próspero, pero que en realidad escondían una realidad exagerada cuando no, en gran medida, inventada. Así se desvanecía la oportunidad de estas jóvenes de tener una vida mejor (muchas habían aceptado porque lo veían como una forma de huir de la pobreza o de un pasado funesto). A su llegada, se encontraban con hombres mucho mayores, pobres y con quienes a menudo el futuro conllevaba trabajos forzados y abusos dentro y fuera del matrimonio.

En el caso de la historia de Hatta, para entender el fenómeno conviene remontarse a finales del siglo XIX, cuando tuvo lugar una gran oleada de inmigrantes japoneses a los Estados Unidos en busca de oportunidades económicas. Esto provocó una reacción racista y anti-japonesa que se traducían en rechazo e incluso segregación. Se generó tal situación que Japón se vio obligado a entrar en negociaciones con Estados Unidos llegando, en 1907, a un acuerdo conocido como *Gentlemen's Agreement*. En base a este, Estados Unidos acabaría con la imposición de restricciones como la segregación en las escuelas, y Japón restringiría la emigración de sus gentes hacia Estados Unidos, excepto cuando se tratase de hijos y esposas de los emigrados —en cuyo caso sí que podrían ir.

A esto último fue a lo que se acogió una superpoblación masculina japonesa en tierras estadounidenses, y con leyes antimestizaje de por

medio, que penaban el matrimonio interracial. Vieron que la única forma de contraer matrimonio era importando esposas —que desconocían—; práctica que comportó la llegada de más de diez mil mujeres y que fue habitual hasta 1924, cuando el acuerdo fue abolido.

Esto se narra con imágenes en los títulos de crédito de *La foto del compromiso*, que sirven de resumen y puesta en contexto para el público a través de viejas fotografías: de las jóvenes novias, su llegada a Estados Unidos, las fotos del matrimonio, y las fotos de familia, más tarde, con sus maridos e hijos. Un resumen de sus vidas.

Es destacable el ceremonial para hacer la foto que recibiría su futuro marido. Un momento sin duda importante, que representaba esfuerzo monetario (sobre todo para aquellas familias más modestas, que lo hacían como una inversión) y que se realizaba de la mano de fotógrafos profesionales, quienes tenían gran responsabilidad a la hora de retratar la mejor cara de sus clientas. Si lo trasladamos a la misma época en España, nos hace pensar en las fotos que las jóvenes se hacían tomar para sus amados, o las que años más tarde, en tiempos de la Guerra Civil, se realizaban para hacerlas llegar a los soldados. Aunque la finalidad en los distintos casos no fuera la misma, sí lo era el ritual fotográfico.

Se trata de una película que, inicialmente, iba a ser un cortometraje pero cuya directora, Kayo Hatta, decidió finalmente convertir en un largo, a pesar de las complicaciones sobre todo económicas que esto comportaba (hasta el punto de quedarse sin fondos a mitad del rodaje). Pero consideró que la historia merecía la pena pues rendía homenaje a todas aquellas mujeres que con sus fotografías llegaron a Estados Unidos para casarse.

Fue el único largometraje dirigido por esta directora hawaiana, comprometida y ligada a colectivos activistas, que se estrenó en el Sundance Film Festival, donde consiguió el premio del público. Se puede complementar con el documental *The Picture Bride Journey*, de 35 minutos de duración, acerca del *making of* y otras anécdotas y materiales relacionados con la película.

Sobre el mismo tema podemos encontrar también la novela de Yoshiko Uchida que lleva el mismo nombre: *Picture Bride* (1987). En este caso sin embargo, la joven llega a California, otro destino común de las novias por foto.

Como detalle para cinéfilos, destacamos la inesperada y fugaz —pero memorable— aparición en la película de Toshiro Mifune, un clásico de las películas de Kurosawa. Fue uno de sus últimos papeles, en el que se encuentra con dos niños llamados Toshiro y Akira, en referencia a Mifune y al director de *Rashomon* (1950) y *Los siete samuráis* (*Shichinin no Samurai*, 1954).

Smoke

Producción: Miramax, NDF International, Euro Space, Smoke Production
Productores: Kenzo Horikoshi, Greg Johnson, Hisami Kuroiwa, Peter Newman
Director: Wayne Wang
Guion: Paul Auster
Fotografía: Adam Holender
Música: Rachel Portman
Montaje: Maysie Hoy
Intérpretes: Harvey Keitel, William Hurt, Harold Perrineau, Forest Whitaker, Stockard Channing
País: Estados Unidos
Año: 1995
Duración: 112 min. Color

En 1990 el escritor Paul Auster recibió el encargo de escribir un cuento de Navidad para *The New York Times*. Tras darle unas cuantas vueltas acabó escribiendo uno de los cuentos de Navidad más recordados a pesar de que no incluía magia, ni cascabeles de fondo, ni Santa Claus, ni regalos para abrir. Dudamos incluso de que transmita un verdadero espíritu navideño. Pero ahí está, y ya es un clásico. Una historia breve a la que Auster puso por título *Auggie Wren's Christmas Story* (*El cuento de Navidad de Auggie Wren*). Se publicó el veinticinco de diciembre de ese mismo año, y narraba la historia que supuestamente le contó un amigo cuyo nombre real prefirió no revelar; un amigo al que, como apunta el título, decide llamar Auggie, y que trabaja en un estanco de Brooklyn frecuentado por el escritor.

La historia cuenta cómo un día Auggie sorprendió a un chico robando, que al ser descubierto, se dio rápidamente a la fuga. Auggie corrió tras él sin éxito. En la carrera descubrió que al chico se le había caído la cartera, que contenía poco más que una identificación y escasas instantáneas familiares. Al verlas, además de conocer su nombre (Robert Goodwin) y su dirección, dedujo que no era más

que un pobre chaval desventurado. Decidió no denunciarlo y olvidar el incidente.

Pero la cartera rondaba por casa y una Navidad, sin familia ni quehaceres, decidió que una buena acción sería devolvérsela. Cuando llegó a la dirección que ponía en la identificación, en vez de Robert le abrió la puerta su abuela, una anciana ciega, que lo tomó por su nieto. Le hizo pasar y juntos celebraron la Navidad. Después de comer, un rato antes de marcharse, pasó un momento al baño, y allí encontró varias cajas por abrir de cámaras fotográficas de 35 mm (probablemente robadas por Robert). Cuando volvió del baño, la abuela dormía plácidamente, así que decidió fregar los platos e irse sin molestar, llevándose consigo una de las cámaras y habiéndole brindado a aquella mujer la oportunidad de celebrar la Navidad con el que creía su nieto.

La historia de Auster continúa unas líneas más. Las suficientes para hacernos reflexionar sobre la historia en sí misma (qué se cuenta) así como sobre el relato (cómo se cuenta) y acabar de cautivarnos. Algo similar debió de ocurrirle al director Wayne Wang, quien decidió convertirla en película, para lo cual contó con el propio Auster como guionista quien, según algunas voces, también participó en labores de dirección.

La historia que se narra en la pantalla difiere en algunos matices de la historia original, pero en líneas generales la leemos como la vemos en la película y la vemos como la hemos leído. Tanto una como otra incluyen no solamente el relato de Auggie, sino también la parte en que el autor explica cómo le llegó el encargo y de qué conoce a su amigo, algo que sirve en la película para hacer una presentación de ellos mismos, y para empezar otras tramas que, aunque estén relacionadas con ambos, son protagonizadas por otros personajes.

Así nos encontramos con una historia que alberga cinco subhistorias, de alguna forma entremezcladas, contadas a modo de capítulos, y protagonizadas por cinco personajes distintos.

La película, parte y gira en torno al estanco en el que trabaja Auggie, situado en la intersección de la calle tercera con la séptima avenida de Nueva York. Es, como él mismo dice, su esquina, una pequeña parte del mundo donde también suceden cosas. Desde allí y con una simple instantánea matutina hace la crónica diaria de su rincón. Y son ya más

de cuatro mil fotografías que guarda bien clasificadas en álbumes y que se refieren a cuatro mil mañanas a las ocho en punto. Todas con el mismo encuadre, todas aparentemente iguales, pero todas distintas.

En algunas es invierno, en otras primavera; unas son tomadas entre semana, otras en días festivos; unas con sol, otras con lluvia. Miles de fotos con mismo ángulo y encuadre pero con circunstancias, características y protagonistas distintos. Todas ellas conforman su proyecto fotográfico o, como apunta él mismo, la obra de su vida.

Trabajos seriados que siguen esta línea los hay de mil tipos, temas, disciplinas, formas y épocas. Desde el de los almiarés de Monet (una serie de veinticinco pinturas impresionistas que el artista realizó entre 1890 y 1891, en los que, en un mismo motivo, vemos los cambios de estación, de tiempo y de luz) hasta las series fotográficas que de vez en cuando se hacen virales en internet. Como la del fotógrafo César Cantú, que durante un año entero fotografió el sol desde el mismo punto a la misma hora, o como la del neoyorkino Noah Kalina, titulada *Everyday*, que recoge los *selfies* que el fotógrafo se hizo cada día durante veinte años.

En el caso de Auggie y su serie desde la esquina del estanco, si sacamos cuentas, la está llevando a cabo desde hace más de una década religiosamente, dedicándole únicamente los cinco minutos que tarda en colocar la cámara sobre el trípode, ajustar parámetros y disparar la toma. La cámara, como habremos intuido, no es otra que la que se llevó aquella Navidad de la casa de la abuela de Robert (cuyo nombre en la película se cambia por Roger). Una Canon AE-1 de carrete.

La película tuvo reconocimiento, consiguiendo entre otros, el Premio Especial del Jurado y Oso de Plata (en la Berlinale), el premio Bodil a la mejor película americana (otorgado por la Asociación Nacional de Críticos de Cine de Dinamarca) y el Cóndor de Plata (de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina) a la mejor película extranjera.

Veinticinco años después de su estreno aún tenemos la duda de si aquella historia fue real (tanto la que cuenta el personaje dentro del filme, como la que contó en su cuento Paul Auster). Nos preguntamos también cómo habría continuado Auggie con su proyecto en el paso al digital. Si habría hecho el cambio o si por el contrario habría seguido firme a su ritual fotográfico y por tanto seguiría revelando película.

El ojo público

Título original: *The Public Eye*
Producción: Universal Pictures
Productor: Robert Zemeckis
Director: Howard Franklin
Guion: Howard Franklin
Fotografía: Peter Suschitzky
Música: Mark Isham
Montaje: Evan Lottman
Intérpretes: Joe Pesci, Barbata Hershey, Richard Riehle, Bryan Travis Smith, Stanley Tucci, Jerry Adler, Jared Harris
País: Estados Unidos
Año: 1992
Duración: 98 min. Color y blanco y negro

«**G**reat Bernzini - Public Eye». Este es el texto del sello con el que Leon Bernstein (interpretado por Joe Pesci) firma sus trabajos. Es un fotógrafo *freelance* que se ha convertido en un personaje bastante conocido por sus fotografías, fundamentalmente de sucesos (asesinatos, accidentes, incendios). Es el primero que llega al lugar del crimen en una época (década de 1940) en que los homicidios y las trifulcas entre italoamericanos inmersos en negocios sucios estaban a la orden del día. Todo el mundo sabe de Bernzy: la policía, la mafia, las celebridades (a quien también hubo una época que fotografiaba), y a pesar de que no resulta especialmente amigable ni bien visto (se le tiene por un carroñero que vive del sensacionalismo de sus imágenes) lo respetan.

Tres dólares por foto de asesinato. Esa es la tarifa. Y su forma de ganarse la vida, la cual no conoce límites. Para conseguir una buena foto es capaz de sobornar, disfrazarse, hacerse pasar por quien no es, relacionarse con delincuentes (según él la única forma de seguir en el negocio) y hasta alterar la escena del crimen en favor de sus imágenes.

Es el todo por la foto, sin importar el cómo. Para ello vive y se desvive. Esa es su vida. Su casa la ha convertido en un estudio y laboratorio fotográfico: revela en la cocina, guarda la cámara de gran formato en el baño y tiene la cama bajo un tendedero repleto de copias fotográficas secándose, colgadas con pinzas de madera. Hasta su propio coche lo usa para revelar, siendo la parte del maletero otro laboratorio, en este caso móvil. Esto le permite poder obtener copias casi al instante de haber realizado las tomas y ser el primero en venderlas a los periódicos para ser publicadas.

Es una película que nos desvela cómo era la profesión en la época. Vemos qué tipos de cámara se utilizaban en cada situación (no era lo mismo usar la de gran formato, si iba a cara descubierta, que hacer fotos a escondidas, para lo cual era mejor una cámara de carrete de 35 mm de menores dimensiones). O el problema de la iluminación cuando se toman fotos durante la noche: desde el continuo cambio de bombillas en el flash de lámpara (que eran de un solo uso), hasta la medición con un fotómetro en situaciones en las que hay pocas oportunidades de disparo, para conseguir la exposición correcta a la primera, ya que puede ser la única toma. Vemos también la vocación del fotógrafo, que no descansa ni por un momento *la mirada fotográfica*; aunque no esté tomando fotos, su ojo siempre está alerta.

La fotografía además se convierte en un seguro de vida para él. No solo por los ingresos que le genera, sino porque le sirve como elemento de extorsión cuando se ve amenazado de muerte. Si algo le sucede, sus fotografías revelarán información comprometida, lo que en cierta medida es una garantía para que no vayan a por él. En este sentido, da la sensación de que es un gánster más, solo que en vez de pistola lleva una cámara.

Pero a pesar de que no le vaya mal como *freelance* y de ser un tipo influyente (a la par que aborrecido) en la profesión, considera que su trabajo no está valorado como merece. Se considera un artista y su ilusión es conseguir que sus fotografías sean publicadas en un libro, como hacen los editores con las fotos de bodegones. Cree que sus fotos, aunque hablen del día a día de una ciudad como Nueva York, son fotos cuidadas, tanto a nivel técnico como estético: el tipo de composición, cómo ambienta la escena, el juego simbólico de los elementos que aparecen, el uso de la luz. Todo esto lo vemos en el ejemplar que le hace llegar a Kay

Levit (Barbara Hershey), y que le sorprende tanto a ella como a nosotros como público. A ella, porque descubre el gran talento de Bernzy; al público, porque si es medianamente entendido en materia fotográfica, descubre que ese borrador que se publicará en la película con el título *Ojo público*, en la vida real se tituló *Naked City*, y era obra del fotógrafo Weegee (cuyo nombre real era Arthur Fellig), el cual inspiró el personaje de Bernzy. Y es que entre las imágenes de la ficción aparecen también algunas imágenes de fotografías reales (como *Tenement Fire*, 1939); tan reales como la fama de Weegee en sucesos neoyorkinos o como el laboratorio que tenía montado en su coche (un Chevy Coupé marrón). De este último en su autobiografía titulada *Weegee by Weegee. An Autobiography* (editorial Ziff Davis, 1961) escribió: «Guardé todo allí, una cámara extra, los casquillos de las bombillas de flash, una máquina de escribir [...]. A partir de entonces tuve alas. Ya no tuve que esperar para que el crimen viniera a mí; podía ir tras él».

Este reportero del crimen no solo sirvió de inspiración para esta película; también lo fue para *The Naked City* (Jules Dassin, 1948), rodada tres años después de la publicación del libro, en la que se recrean algunas de sus imágenes (como la de unos niños jugando y refrescándose con el agua de una boca de incendios en Lower East Side, en 1937).

Ver esa película es estar viendo las fotos de Weegee pero animadas. Lo mismo que ocurre con *El ojo público*. Ambas tienen la misma estética *noir* que sus imágenes, y ambas nos trasladan a la época, a pesar de que una de ellas (*El ojo público*) fuera rodada cuarenta años después.

Otras de las películas en las que vemos a Weegee retratado son *L. A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014) y *Camino a la perdición* (*Road to Perdition*, Sam Mendes, 2002) de la cual hablaremos más adelante, en otro capítulo.

No dudamos de que esto, seguro, le hubiera encantado a Weegee, un tipo que firmaba sus fotografías como «Weegee The Famous» y que se sentía atraído por el cine. Dirigió un corto documental titulado *Weegee's New York*, filmó una secuencia de la comedia *Yellow Cab Man* (Jack Donohue, 1950) e hizo algunos papeles pequeños como actor (en ocasiones sin siquiera crédito), como en *My Bare Lady* (Arthur Knight, 1963), *The Set-Up* (Robert Wise, 1949) o *Every Girl Should Be Married* (Don Hartman, 1948).

Fotografiando hadas

Título original:	<i>Photographing Fairies</i>
Producción:	PolyGram Filmed Entertainment, BBC Films, The Arts Council of England
Productor:	Michele Camarda
Director:	Nick Willing
Guion:	Nick Willing, Chris Harrauld
Fotografía:	John De Borman
Música:	Simon Boswell
Montaje:	Sean Barton
Intérpretes:	Toby Stephens, Emily Woof, Ben Kingsley, Frances Barber, Philip Davis
País:	United Kingdom
Año:	1997
Duración:	104 min. Color

La necesidad de creer en algo más allá de lo terrenal es inherente a la condición humana, y por tanto ancestral. A lo largo de la historia hemos creado y creído en dioses, duendes, sirenas, ninfas, caballos alados, vampiros, extraterrestres y un sinfín más de seres que han alimentado tanto miedos como fantasías de niños y adultos curiosos y fascinados al pensar que existen esas criaturas.

En otro orden de cosas, la fotografía desde sus orígenes se ha mostrado como un retrato de lo real (aun no siéndolo) que sirve como testimonio de veracidad.

Si unimos ambas ideas y agitamos la mezcla obtendremos una historia como la de *Fotografiando hadas* (*Photographing Fairies*), película de Nick Willing que pudimos ver en estreno en 1997 en el Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges.

En ella, un joven viudo llamado Charles Castle (Toby Stephens), tras haber cubierto como fotorreportero la Primera Guerra Mundial, monta un estudio de fotografía en Londres junto a su compañero Roy

(Phil Davis). Está especializado en retoque y montaje fotográfico, algo muy valorado entre los familiares de los caídos en la contienda que contratan sus servicios para tener un retrato con su ser querido. Para ello, Roy se viste de soldado junto a ellos para más tarde sustituir su cabeza por la del familiar perdido gracias a una meticulosa tarea de trucaje. En una ocasión Charles acude a una reunión de la Sociedad Teosófica (muy popular en la época) en la que se trata el tema de las hadas a raíz de unas fotografías. Él, como experto en la materia, desmontó los argumentos que aseguraban la existencia de estos seres fantásticos. Poco después de esa reunión, una mujer lo visitó en su estudio para que analizase minuciosamente una imagen en la que aparecía una de sus hijas junto a (supuestamente) un hada. Este hecho le hace dudar hasta el punto de querer llegar hasta el final de la cuestión para demostrar si es o no real. Para ello se desplaza hasta el pueblo de la mujer, para conocer a sus hijas y tratar de fotografiar a las hadas con las que decían jugar en el bosque.

Una vez allí monta todo un sistema de iluminación y toma fotográfica con cámaras de gran formato, que dispone con ingenio para lograr captar las imágenes que podrían contradecir su argumento inicial de que las hadas no existen. El escéptico experto en trucaje acaba creyendo en las hadas y esta vez lo que intenta es demostrar con todo su empeño la veracidad de la imagen fotográfica.

Esta historia llena de presunción y fantasía, está basada en el libro titulado igual que la película, *Photographing Fairies* (Steve Szilagyi, 1992), y que a su vez se sirvió de una historia real que se convirtió en uno de los casos paranormales más sonados del siglo XX, conocido hoy como Cottingley Fairies Hoax. Este se basa en cinco fotografías tomadas por Elsie Wright, de dieciséis años y su prima Frances Griffiths, de nueve. Ambas primas solían pasar las tardes en una zona boscosa cerca de Cottingley, una villa del distrito de Bradford (Inglaterra), según ellas, jugando con hadas. Para demostrarlo, realizaron algunas tomas en las que se podían apreciar tales criaturas. Con el tiempo estas fotografías fueron más allá del álbum familiar y trascendieron de la mano de la madre de Elsie en la Sociedad Teosófica de Bradford. Causaron gran revuelo y fueron mandadas a analizar por expertos que no pudieron demostrar su falsedad (aunque tampoco que fueran verdaderas) y el

mundo quedó dividido en los que se fiaron de lo que sus ojos veían y los que seguían incrédulos al testimonio gráfico y al de las propias niñas. Y es que era más difícil creer en las capacidades fotográficas de aquellas niñas que en las hadas. No únicamente por la complejidad del manejo de las cámaras de la época sino por todo el proceso de revelado y manipulación que requerían unas imágenes como aquellas, que parecían muy reales y auténticas.

Uno de los que apoyaron su versión y le dio gran repercusión mediática fue el propio Arthur Conan Doyle, el cual aparece en la película de *Willing* interpretado por el actor Robert Stephens, quien curiosamente ha hecho de Sherlock Holmes en varias ocasiones (personaje mítico creado por Conan Doyle).

En la historia real, y como si fuera el propio detective Holmes, Conan Doyle inició una investigación acerca de las imágenes concluyendo que eran reales. En diciembre de 1920 publicó un artículo en *The Strand Magazine* junto a Edward L. Gardner (a quien también vemos en el filme) titulado *An Epoch-Making Event - Fairies Photographed* sobre estas fotografías (Sanderson, 1973). La gente hacía excursiones para ver si corrían la misma suerte que las niñas y Cottingley acabó llamándose popularmente *Fairyland*. Ellas mantuvieron su versión durante décadas y la historia dio para publicaciones como el libro ya citado, pero también varios más: *Fairies The Cottingley Photographs* (Edward Gardner, 1945), *The Fairy Ring: Or Elsie and Frances Fool the World* (Mary Losure, 2012), *The Cottingley Secret: A Novel* (Hazel Gaynor, 2017) o *Fairy Spell: How Two Girls Convinced the World That Fairies Are Real* (Marc Tyler Nobleman y Eliza Wheeler, 2018), entre muchos otros. También hubo numerosos reportajes, programas de televisión y películas como *Fairies* (Moira Armstrong, 1979), realizada por la BBC. El mismo año que se estrenó *Photographing Fairies*, se estrenó también *Fairy Tale: A True Story* (Charles Sturridge, 1997). La diferencia es que en *Photographing Fairies* el protagonismo se centra en el fotógrafo y en su batalla por demostrar que las hadas existen, tratando además de afianzar el documento fotográfico como *verdad*.

En la década de 1980, casi setenta años después de haberse realizado las fotos, y siendo una de las niñas (Elsie) una octogenaria, finalmente confesó, tras reavivarse la historia. Las hadas las había dibujado y recor-

tado ella misma y colocado pertinentemente para la toma que supo hacer con esmero. Ni el más reputado fotógrafo hubiera conseguido un hito como ese durante tanto tiempo.

Paparazzi

- Producción:** Canal +, Rigolo Films 2000 (RF2K)
Productores: Dominique Farrugia, Olivier Granier
Director: Alain Berberian
Guion: Alain Berberian, Danièle Thompson, Simon Michaël, Vincent Lindon, Patrick Timsit, Jean-François Halin
Fotografía: Vincenzo Marano
Música: Frank Roussel, François Serenièr
Montaje: Catherine Renault
Intérpretes: Vincent Lindon, Patrick Timsit, Catherine Frot, Nathalie Baye
País: Francia
Año: 1998
Duración: 109 min. Color

*P**aparazzi* es una película francesa de 1998, pero con este mismo título encontramos, al menos, tres filmes más. Una comedia italiana, del mismo año, dirigida por Neri Parenti, que podemos encontrar en inglés como *Gossip*; otra de nacionalidad estadounidense clasificada como *thriller*, de Paul Abascal (que es quizás la que ha tenido más repercusión a nivel internacional), y la tercera, una coproducción de 2015 egipcio-libanesa de Saad Hendawy protagonizada por Ramy Ayach, una conocida estrella del pop del mundo árabe. Y es que la profesión de *paparazzi* da mucho juego a la hora de contar historias. Esta puede ser a la vez curiosa, exótica y mezquina. Así, contar historias de *paparazzi* es tener al público atento para ver hasta dónde son capaces de llegar, o para descubrir las artimañas de las que se valen para conseguir sus objetivos.

La película *Paparazzi* de este capítulo nos habla de la profesión ya desde los títulos de crédito y, al margen de la historia que cuenta, nos ofrece una visión de la misma con bastante detalle a través de sus personajes protagonistas: Michel Verdier y Franck Bordoni (interpretados por Vincent Lindon y Patrick Timsit). Cabe decir que ambos actores,

junto con el director, fueron los que, con dos personas más (Danièle Thompson y Simon Michaël), escribieron el guion.

Franck es vigilante nocturno, pero un día, estando de servicio, se escapa para ir a un partido de fútbol, con el infortunio de que se sienta cerca de una famosa a la que Michel fotografía y que acaba siendo portada de revistas de cotilleos. Como a Franck también se le ve e identifica en la imagen, su jefe acaba enterándose de que faltó al trabajo y lo despide.

Cuando se presenta en la revista para pedir explicaciones y tratar de que reparen el perjuicio ocasionado, lejos de que alguien le escuche y le tome en serio, descubre un mundo tan mísero como fascinante en el que poco a poco se va adentrando de la mano de Michel a quien conoce allí, sin saber que fue quien tomó la fotografía que hizo que su vida diera un giro.

Michel se aprovecha de que Franck necesita trabajo para encomendarle algunas tareas asistenciales. Mientras tanto, Franck va aprendiendo hasta convertirse en un auténtico *paparazzi freelance*. Para ellos, es un buen trabajo. Para el resto de la gente, no tanto. En la película hay varios momentos en los que se apela a ellos como cerdos, basura, escoria o como que han tocado fondo. Un resumen de la idea que la gente de la calle y los famosos tienen de los fotógrafos que se dedican a ello. De hecho, en la película separan la idea de *paparazzi* de la de «los fotógrafos de verdad», como puede ser un reportero de guerra; esto se explicita en varias ocasiones, por ejemplo cuando la mujer de Franck (Catherine Frot) le dice que ser *paparazzi* no es una verdadera profesión, sino algo feo y reprochable.

Sin embargo, tanto Franck como Michel tienen una idea bien distinta, que defienden y que queda justificada por la «libertad de prensa»; su derecho como profesionales de tomar fotografías, y la necesidad de contar la verdad como quien apela a un deber moral. Para Michel, la suya es «la profesión más bella del mundo», y lo cierto es que, bella para unos y repulsiva para otros, mueve cantidades ingentes de dinero que es al final lo que a ambos les interesa. Doscientos mil francos (equivalentes a treinta mil euros) por una foto, veinte mil más (aproximadamente tres mil euros) en caso de que la publicación sea de peso, como un *París Match*. Si no eres quien hace las fotos sino

que eres un simple soplón que da la pista para encontrar al famoso o famosa en cuestión (como Carla Bruni o Isabelle Adjani, quienes aparecen en la historia haciendo de ellas mismas), también puedes sacar tajada acorde al soplo y al *valor* de la *celebrity* (según la película, alrededor de unos trescientos euros). Tarifas que han ido variando con el tiempo pero que al final ponen de manifiesto el entramado del negocio y la importancia de conseguir la foto.

Para ello Franck y Michel entran en una espiral en la que todo vale. Se hacen pasar por fotógrafos deportivos para colarse en un partido de fútbol y fotografiar a las estrellas que están en las gradas, también fingen ser médicos para acceder a habitaciones de hospital, hacen guardias dentro de coches, entran a las morgues, falsean situaciones, rebuscan en la basura, mienten, sobornan, roban y traicionan (incluso a su propia gente). Son auténticos depravados que desean que se produzca una violación porque están apuntando con su objetivo y aquello venderá. Nada importa cuando lo que importa es el dinero.

Eso sí, la cosa cambia cuando la víctima es uno mismo. Michel lo sabe bien, como también sabe que no puede hacer nada para pararlo, al igual que les ocurría a las celebridades a quienes él perseguía. En esta ocasión, los que ganarán dinero serán otros y él saldrá en las fotos. Como le ocurría a él, estos *paparazzi* venderán sus fotos al mejor postor, pero no podrán firmarlas por miedo a represalias, serán menospreciados y odiados. Según el propio Michel: «hurgarán como una rata, tratarán a todos como a una mierda y les tratarán como a una mierda [...]». Ganarán “pasta” y recibirán golpes. Es la vida del *paparazzi*.

Paparazzi

Producción: Filmauro
Productores: Aurelio de Laurentiis
Director: Neri Parenti
Guion: Neri Parenti
Fotografía: Carlo Tafani
Música: Bruno Zambrini
Montaje: Sergio Montanari
Intérpretes: Christian de Sica, Massimo Boldi, Diego Abatantuono,
 Roberto Brunetti, Nino d'Angelo
País: Italia
Año: 1998
Duración: 103 min. Color

Venimos de hablar de una película con el mismo título, del mismo año y con la misma temática. Por similitud, incluso los personajes usan trucos muy similares a la hora de conseguir la buscada foto de portada. Sin embargo, la película de Neri Parenti es diferente en el tratamiento y, si se nos permite, mucho más loca. Cuenta los periplos de cinco *paparazzi* que juntos conforman una agencia fotográfica llamada Magica Press, especializada en fotografías de famosos para revistas de chismes.

Todos ellos, aunque bastante torpes y calamitosos, son *paparazzi* muy agudos en sus ocurrencias a la hora de colarse en cualquier situación. Tienen claro el objetivo y llegarán hasta donde haga falta para conseguirlo. Y esa es precisamente su carta de presentación en los títulos iniciales de la película: una secuencia en que vemos las habilidades de cada uno, la portada que han conseguido, y una especie de ficha de identificación. Tras conocerlos, vemos que juntos, los despropósitos se multiplican por cinco dando lugar a una comedia más que disparatada.

No es quizás una película de esas que agradan a la crítica más erudita, pero sí de las que hacen reír al público. Formaría parte de ese tipo

de cine conocido popularmente como *Cinepanettone*. La palabra es un acrónimo de cine y de *panettone* (típico dulce italiano de Navidad), y refiere a las comedias italianas que suelen emitirse en televisión durante el periodo navideño, aunque la industria prefiere referirse a ellas como *Film di Natale* (menos pedestre pero mucho más insulso).

Este tipo de películas son características de la década de 1980, cuando empezó a ser tradicional estrenar un par de ellas cada año durante ese periodo vacacional. Gran parte de ellas hablaban de italianos estereotipados que pasaban las navidades haciendo turismo en otros países. Otras, en cambio, como *Paparazzi*, se limitan a tratar el costumbrismo italiano sin salir de la propia Italia y sin que necesariamente sea Navidad. En ambas tipologías, Nero Parenti es uno de los directores de referencia; recordemos *Natale sul Nilo* (2002), *Natale in India* (2003) o *Vacanze di Natale a Cortina* (2011) entre muchos otros títulos que han alimentado la parrilla televisiva durante décadas. Que levante la mano quien no haya visto *Un padre en apuros* (Brian Levant, 1996) o *¡Vaya Santa Claus!* (John Pasquin, 1994) el día de Nochebuena. Al igual que en Semana Santa vemos *Los diez mandamientos* (Cecil B. DeMille, 1956) o *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954). Pues lo mismo pero en formato navideño, italiano, folclórico y absurdo a más no poder. De la mano, como decíamos, de Neri Parenti y normalmente con Massimo Boldi y Christian de Sica como protagonistas, ambos ya clásicos del género.

Estos dos, junto a otros actores forman el elenco de personajes principales de *Paparazzi*, interpretando a ese grupo de fotógrafos que siempre anda ideando alguna estratagema disparatada para acercarse a las celebridades y tomarles fotografías.

Así encontramos un *stripper* al que de los calzoncillos le asoma el objetivo de la cámara; un vendedor de flores; un marido celoso que acaba tirándose por la ventana (para tomar mejores fotografías desde el exterior); trabajadores de una funeraria; un limpiador de cristales; un difunto; un chófer; varios policías; un cura; un conductor de ambulancia; un médico; una monja; un camillero; un amante brasileño; un camarero y hasta una embarazada. Siempre ellos, pero con mil caras y una cámara en mano con la que disparar.

Con ella obtienen las fotos que sirven para airear la vida privada de famosos como Carlo Conti (presentador de televisión), Natalia

Estrada (actriz y presentadora), Anna Falchi y Valeria Mazza (modelos), Maurizio Mosca (periodista), Mara Venier (presentadora), Vittorio Sgarbi (crítico de arte y personaje público televisivo) o Alessandro Nesta (exfutbolista). Todos ellos, que han sido perseguidos también en la vida real, aparecen en la película interpretándose a sí mismos en situaciones más o menos comprometidas, de esas que pueden venderse a buen precio en revistas de cotilleos. En el caso de la cantante, actriz y modelo danesa Brigitte Nielsen, que también aparece, no es la primera vez que se interpreta a sí misma; también lo hizo en la serie *Portlandia* (Fred Armisen y Carrie Brownstein, 2011).

Estos cameos son propios de estas películas de Parenti, y concretamente de la trilogía que empieza con *Paparazzi* (1998) y que sigue con *Tifosi* (1999) y *Body Guards - Guardie del corpo* (2000). *Celebrities* de la cultura popular italiana que para el público resultan divertidas de ver en cine, caricaturizando su forma de vida y a ellas mismas. Además, Parenti, nos permite por un momento formar parte del periplo de *caza y captura* de estas personalidades, a través de planos subjetivos, cuando los *paparazzi* se disponen a tomarles fotografías. Vemos así, cuál es la escena real que acontece, qué es lo que se decide mostrar a través de la cámara (intencionadamente) y cómo esa visión del fotógrafo después acaba en la primera página de alguna revista. Por tanto, nos desvela con humor cómo una situación acaba tergiversada por la intervención del fotógrafo y un buen titular sensacionalista.

Pero la fórmula, por mezquina que sea, funciona. Así lo vemos en la película con los cinco *paparazzi* de Magica Press. No obstante a ellos Italia se les empieza a quedar pequeña. Han de dar el salto a la prensa internacional, y lo hacen a lo grande, poniendo en evidencia al presidente de los Estados Unidos por una infidelidad a su mujer con una joven, episodio que lo hace dimitir. Una clara alusión al escándalo protagonizado por Bill Clinton y Monica Lewinski, acontecido dos años antes del estreno de la película.

Aquí Parenti juega a que por culpa de una foto de Magic Press se ha destapado todo y que por ello sus integrantes están siendo buscados internacionalmente. Esta vez ellos serán el objetivo de los *paparazzi*, al igual que ocurría en la película de la que hablábamos en el capítulo anterior, dirigida por Alain Berbérian. Parece que hay cierto empeño en que este tipo de fotógrafos prueben un poco de su propia medicina.

Fotografía mortal

Título original: *Johnny Skidmarks*
Producción: Cinepix Film Properties (CFP)
Productores: Karen Severin, Karen Weaver, Michael Paseornek
Director: John Raffo
Guion: William Preston Robertson, John Raffo
Fotografía: Bernd Heini
Música: Brian Langsbard
Montaje: Sean Alberstone
Intérpretes: Peter Gallagher, Frances McDormand, John Lithgow,
John Kapelos, Jack Black, Geoffrey Lower, Charlie Spradling,
Michael D. Weatherred
País: Estados Unidos
Año: 1998
Duración: 96 min. Color

Fotografía mortal (*Johnny Skidmarks*, 1998) arranca con una secuencia en la que el protagonista de la historia, llamado John Scardino (interpretado por Peter Gallagher) y apodado Johnny Skidmarks (al igual que el título original de la película, en alusión a las marcas que dejan las ruedas en la carretera), está tomando unas fotografías en un siniestro de automóvil.

Esas fotografías muestran la escena del accidente por partes, desmembrada, fragmentada, al igual que ha quedado el vehículo y la familia que iba dentro. Son fotos que servirán para el informe pericial. Cuando pensamos en *fotografía*, como un concepto mayúsculo, no pensamos en el valor documental que tiene en ámbitos como el de los siniestros, aún siendo una aplicación bastante común. En esta película las fotos las toma un fotógrafo profesional y puede que eso fuera algo que se hiciera durante algún tiempo. Con la llegada de las polaroids ya no era necesario contratar a un profesional; al ser de revelado instantáneo y no requerir grandes conocimientos técnicos todo era más

ágil, cómodo, rápido y económico. Las polaroids, que triunfaron tanto entre el público general como entre selectas comunidades de artistas y *modernos* varios (tal y como ya hemos comentado en el capítulo de *Alicia en las ciudades*), tuvieron en el caso de los siniestros una aplicación muy funcional; lo mismo que ocurre hoy con las imágenes que tomamos con dispositivos móviles a la hora de hacer partes, como en el caso de los que van destinados a compañías de seguros.

Por tanto, al margen de la concepción romántica que tenemos de la fotografía, y que solemos asociar a la conservación del recuerdo y a la experimentación artística, esta tiene muchas más vertientes, algunas de ellas algo más siniestras, tal y como se nos muestra en *Fotografía mortal*.

En esta película Johnny fotografía sucesos, imágenes que sirven tanto para informes periciales como para informes policiales. Apenas se ha producido alguno y él ya se encuentra en el lugar de los hechos cámara en mano. En ciertos aspectos nos recuerda a Bernzini, protagonista de *El ojo público*, de quien hablábamos un par de capítulos atrás (y que, recordemos, estaba basado en el fotógrafo Arthur Fellig, alias Weegee). Como él, Johnny también dispone de una radio en el coche a través de la que se informa de los sucesos (algo al alcance de muy pocos), también recurre a la cámara con flash como si fuera un arma para defenderse ante una intimidación y también es conocido por todos por ser un tipo más bien solitario, impasible y centrado en su trabajo.

Un trabajo que hace de forma rutinaria, a pesar de lo duro y descarnado que puede llegar a ser especialmente cuando le toca cubrir siniestros fatales. Pero como el personaje apunta, él nunca piensa en las víctimas, sino que es capaz de mantener la suficiente distancia emocional como para poder dedicarse a ello. Cuando dispone de una cámara en mano deja de sentir y de ver a las víctimas como personas. Estas pasan a ser un elemento más del cuadro, como ocurre con los objetos de los bodegones. Son, en sentido figurado y literal, naturalezas muertas.

Pero Johnny Skidmarks no se dedica únicamente a cubrir sucesos. Si este oficio ya tiene cierto punto oscuro por la frialdad con la que lo encara, más aún lo es su otra vertiente como fotógrafo para la mafia.

Retrata a personas influyentes a las que los mafiosos ponen en situaciones comprometidas. Esas fotos serán utilizadas *a posteriori* para extorsionarles.

Una historia que aunque la veamos ficcionada y en forma de *thriller*, si observamos el ámbito de la gente común está a la orden del día. La fotografía es quizá ahora más que nunca un elemento para someter a alguien con el fin de conseguir algo; la moneda de cambio perfecta para el chantaje. La muestra la tenemos en los innumerables casos de acoso en los que el móvil es una fotografía: sea la que compartimos con nuestra pareja sexual o sentimental de carácter erótico, sea la que nos roban de algún dispositivo como el teléfono o el ordenador, la que nos obligan a hacernos bajo amenaza, o la que nos toman sin nuestro consentimiento. Algo que a pesar de que cada vez está más perseguido sigue siendo preocupantemente frecuente.

Este tipo de chantajes, como el de *Fotografía mortal*, nos llevan a pensar sobre el dilema que también encontramos en otros filmes (como más adelante veremos en *Hard Candy*) acerca de la responsabilidad que tienen los fotógrafos. ¿Dónde quedan los límites éticos? ¿Es igualmente culpable quien dispara la foto que quien la usa como forma de coacción? Los fotógrafos de las películas vinculados a algún tipo de delito se justifican: ellos «solo» hacen las fotos, nada más. La cámara y la profesión como coartada, como argumento para exculparse, aún cuando la situación les produce beneficio, ya sea dinero o placer.

Así se excusa Johnny Skidmarks cuando es acorralado por una de sus víctimas. Alguien de mucho peso al que no debió fotografiar y que le hace pagar caro el encargo, acabando con su círculo más cercano y haciéndole partícipe como fotógrafo. Es su forma de advertirle de que él será el próximo.

High Art

Producción: October Films / 391 Productions
Productoras: Dolly Hall, Susan A. Stover
Directora: Lisa Cholodenko
Guion: Lisa Cholodenko
Fotografía: Tami Reiker
Música: Shudder to Think
Montaje: Amy E. Duddleston
Intérpretes: Ally Sheedy, Radha Mitchell, Gabriel Mann, Patricia Clarkson, Charis Michelsen, Bill Sage, David Thornton, Anh Duong, Tammy Grimes, Sarita Choudhury
País: Estados Unidos
Año: 1998
Duración: 102 min. Color

High Art es el primer largometraje de Lisa Cholodenko. Si bien había realizado anteriormente un par de cortometrajes, era la primera vez que se ponía al frente de un largo como directora y como guionista, y consiguió en ese debut el gran premio del jurado del Festival de Deauville y el Waldo Salt Screenwriting Award del Sundance Film Festival. Fue tan solo un año después de obtener en la Columbia University School of the Arts su maestría en artes, especializada en estas dos disciplinas cinematográficas. Un buen aterrizaje con una película que usa la fotografía como pretexto para hablar del inframundo del arte abordando desde las drogas hasta las relaciones interpersonales.

Un ambiente trasnochado muy propio de la contracultura del Nueva York de la década de 1980, que se refleja a través de las imágenes de la casa de Lucy Berliner (Ally Sheedy), una fotógrafa enganchada a la heroína que aun habiendo estado en la cresta de la ola decidió huir de la celebridad y refugiarse en Berlín. A su retorno, decide volver al anonimato rompiendo con su vida anterior, dedicándose únicamente

a satisfacer el mono que le provocan las drogas, acompañada por sus amigos y por Greta (Patricia Clarkson), su novia alemana con quien tiene una relación tan tóxica como los estupefacientes que comparten.

En medio de esta espiral de autodestrucción aparece, a raíz de un percance producido por una filtración de agua, su vecina Syd (Radha Mitchell), una veinteañera que queda fascinada por esa mezcla de decadencia y erotismo *underground* que exhala el ambiente y la propia Lucy.

Syd y Lucy nos muestran la relación entre dos vertientes de un mismo universo. Por un lado Syd es editora adjunta de una reputada revista de fotografía (en la ficción): *Frame*. Trabaja rodeada de tiburones que la tratan con arrogancia y desdén, pero es joven, ambiciosa y le gusta su trabajo, con lo que acepta el trato que recibe a costa de pequeños reconocimientos profesionales, aunque estos afecten a su vida personal fruto del aumento de las responsabilidades y la sobrecarga de trabajo. Una realidad en la profesión, especialmente en colectivos jóvenes que recién han empezado su andadura profesional, y que se extiende al mundo de la fotografía también y a otros perfiles como el de fotógrafos y fotógrafas, modelos, asistentes o retocadores entre otros, dispuestos a entregar su trabajo sin obtener remuneración a cambio; solo por aparecer en los créditos e ir teniendo presencia en el sector.

Por otro lado tenemos a Lucy, fotógrafa afamada. Su papel no está tan en la sombra como en el caso de Syd, sino que su nombre ya tiene entidad por sí mismo, conoce el sector y lo desprecia, obviando toda pantomima de *glamour* o intelectualidad tan idealizados desde fuera.

Sus roles en relación a la fotografía, en su concepto más constitutivo, también son distintos. Mientras Lucy es la que realiza las fotografías, la tarea de Syd se basa en la apreciación de las mismas. En este sentido, en *High Art*, a diferencia de otras películas que centran la acción en la práctica fotográfica, se invita al público a considerar también el valor de la observación, no tanto a través del objetivo sino en relación directa con las copias o los negativos.

Es un filme que transcurre a través de la mirada fotográfica. Así es como Syd descubre el trabajo de Lucy, y como Lucy se relaciona con el mundo: el exterior y el suyo propio. No en vano hace uso de la cámara en los momentos importantes de su vida. Lo hizo al principio de su relación con Greta, a la que convirtió en su musa. Imágenes con las

que se hizo conocida por el sentimiento que había en ellas, capaz de traspasar la materialidad del papel y llegar al observador hasta sacudirle. Lo hará después, aun cuando ya ha decidido dejar de ser fotógrafa (si es que eso es algo que se puede dejar de ser), en momentos de intimidad familiar, como la conversación con su madre y, por supuesto, en episodios clave de la relación con Syd, en ese despertar de la pasión tras años de letargo fruto de una rutina apática de drogas y autodestrucción. Ejemplo de esto último son las imágenes que le toma en el coche en una de sus conversaciones esenciales o las que merecerán la codiciada portada de *Frame*.

Y lo hace con una Leica M2, una cámara de 35 mm de fabricación alemana (a pesar de que una pequeña tirada se produjo en Canadá) que se popularizó entre los fotógrafos a mediados de la década de 1950 y de la que se vendieron más de ochenta mil unidades. Un modelo que, como vemos en el filme, dispone de disparador automático y libera a la fotógrafa de estar detrás del visor para formar parte de la escena a retratar.

Leica ha sido y aún es marca de referencia en la historia de la fotografía. En su momento supuso una revolución al conferir a la profesión ligereza, rapidez y portabilidad, a diferencia de las anteriores cámaras, aparatosas, pesadas y que requerían todo un ceremonial para poder realizar una sola toma fotográfica. En ella confiaron grandes como Elisabeth Hase, Henri Cartier-Bresson, Alfred Eisenstaedt o Nan Goldin, siendo esta última la fotógrafa en cuyo trabajo se inspiran los escenarios y las imágenes que vemos en *High Art*.

Nan Goldin encontró su lugar en Manhattan a principios de la década de 1980, donde se instaló tras sus estudios en la School of The Museum of Fine Arts (Boston). Allí exploró a través de película de color y el destello agresivo del *flash* directo una época marcada por los estragos causados por la heroína, el sexo sin protección y la violencia. Y lo hace con todas sus consecuencias, desde dentro, como parte, documentando su propia intimidad y la de sus círculos cotidianos (sus adicciones, las palizas perpetradas por su pareja, su dependencia sexual y el declive de amigos víctimas del sida). Es por eso que, a pesar de que el físico de Lucy en *High Art* nada tiene que ver con el de Goldin (conocido por el público por sus autorretratos), si ahondamos en su historia

personal es fácil encontrar similitudes. De hecho Goldin también se marchó a Berlín en un momento de cambio cuando salió de un centro de desintoxicación a principios de la década de 1990, y algunas de sus modelos recurrentes evocan a las de Lucy, como el caso de Kathleen White, amiga de Goldin, que recuerda en algunas de sus fotografías a la propia Greta.

Pecker

Producción: Polar Entertainment
Productores: John Fiedler, Mark Tarlov
Director: John Waters
Guion: John Waters
Fotografía: Robert Stevens
Música: Stewart Copeland
Montaje: Janice Hampton
Intérpretes: Edward Furlong, Christina Ricci, Bess Armstrong, Mary Kay Place, Martha Plimpton, Brendan Sexton III, Mink Stole, Lili Taylor
País: Estados Unidos
Año: 1998
Duración: 86 min. Color

La agilidad visual y mental que hay que tener para hacer instantáneas como lo hace el protagonista de *Pecker* es algo que no está al alcance de todo el mundo. Algo que se aprecia desde el primer instante de la película. Empieza, aún en sus títulos de crédito, con él disparando. Tras ese primer disparo hace otro y otro, y así sin parar en el trayecto que le lleva hasta el lugar de trabajo; y lo mismo una vez allí dentro hasta que acaba su jornada laboral, cuando sigue disparando sin cesar. Aunque parezcan disparos sin ton ni son, lo cierto es que las escenas que retratan han sido observadas, valoradas, seleccionadas, fotografiadas, y todo ello a una velocidad de infarto, fruto del ritmo cotidiano del protagonista y de su obsesión por capturar instantes.

Contrariamente a otras películas, aquí la fotografía se aleja de la idea de reflexividad y de preparación cuidada de la toma, para centrarse en esos momentos fortuitos que no suelen ser objeto de retrato por demasiado mundanos, poco decorosos o desfavorecedores. Lo mismo ocurre con la cámara que utiliza: una Canon Canonet 28. Ya en el momento de su popularización, en la década de 1970, era una cámara de gama económica, preparada para disparar sin necesidad de tomar

demasiadas decisiones técnicas, bastante versátil para la fotografía doméstica cotidiana. Cerca de treinta años después, cuando se enmarca la historia de Waters, era una cámara prácticamente en desuso, que había sido sustituida años antes por otras más funcionales (más rápidas, con más automatismos y de uso más sencillo), alejada de las cámaras que usaría un buen fotógrafo. Pero el valor de las imágenes de Pecker no reside tanto en la calidad de la imagen sino en su capacidad de captar momentos únicos. De hecho, son imágenes a veces mal encuadradas, con grano o movidas; y en las ocasiones en que la toma corre mejor suerte el propio Pecker dice que se sorprende de que hayan quedado así, otorgándole el mérito al azar. Pero lo cierto es que Pecker tiene cierto talento para retratar esos momentos en que no acostumbramos a reparar y a contemplar con detenimiento. Momentos que no son más que la vida de la gente corriente, algo que llama la atención de refinados comisarios, coleccionistas y otras figuras de la élite del arte de Nueva York. Estos, fascinados por los personajes y las historias cotidianas de un barrio trabajador de Baltimore, son capaces de convertir sus miserias en oro, fenómeno basado en la realidad y que hace que la película sea una especie de chiste warholiano (Hoberman, 2003, pág. 108). Una integrante de estas élites intelectuales que aparecen en la película, a modo de curiosidad, es Cindy Sherman, una de las artistas más influyentes de la fotografía del siglo XX y del arte contemporáneo en general. Su aparición en el filme es hilarante por varias razones. Por un lado, porque parodia al tipo de personas que conforman el panorama del arte así como el sistema y la perversión (junto a lo absurdo) de este, del que es una de sus figuras más destacadas. Por otro lado, porque en gran parte de su trabajo (mayoritariamente autorretratos), Sherman se transforma en otras personas y personajes a través del vestuario, maquillaje y escenografía, mientras que en esta película justo interpreta su papel que, puestos a rascar en él, no sabemos si es ella misma, o si ese personaje que se supone real también es una impostura del yo verdadero de Sherman que dudosamente alguien conoce. Pero todo eso es parte de la parodia de Waters. Sherman, que siempre juega a ser otros en la realidad, en la ficción será ella misma. Es como el cazador cazado o, buscando un símil cinematográfico, *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, hermanos Lumière, 1895). Lo mismo que le ocurre al propio Pecker

quien, después de hacerse famoso tras revelar las intimidades de la (a la vez entrañable y excéntrica) gente que lo rodea, esta fama le lleva a ser él mismo el objeto de retrato y fisgoneo, cosa que detesta; al igual que sucede a los agentes del mundo del arte cuando ven sus retratos en la exposición que el protagonista realiza en Baltimore.

Lo que parece una comedia tiene muchos tintes de realidad. No solo por la aparición de personajes como Sherman, o por el retrato que se hace de las élites artísticas y del mercado del arte, sino también por el símil de la historia de Pecker con la del propio director.

Como Pecker, Waters nació y creció en un suburbio de Baltimore. Más o menos a la misma edad que la madre de Pecker le regaló a este la cámara fotográfica, a Waters su abuela le regaló una cámara de vídeo doméstica de 8 mm, con la que empezó a tomar imágenes de su barrio y su gente, con quien realizaría sus películas, y no únicamente en sus inicios. De hecho, Waters ha rodado en Baltimore en numerosas ocasiones y cuenta con un elenco de gente más o menos habitual, los llamados *dreamlanders* (por la productora de Waters, Dreamland Productions). Con ellos realizaba películas de carácter *underground*: la primera de ellas fue *Hag in a Black Leather Jacket* (1964), un cortometraje en blanco y negro, lleno de grano, bajo presupuesto, algún accidente técnico (como la doble exposición) y bastante transgresor que se estrenó al poco de ser rodado en una cafetería de su ciudad natal. También fue a Nueva York para prosperar en su carrera pero, al igual que Pecker, vio que la razón de ser de su arte seguía siendo Baltimore, a la cual todas sus películas hacen alguna alusión (Egan, 2011, pág. 82). Por tanto, ver *Pecker* habiendo revisado la historia personal de su director hace que la miremos con otros ojos, puesto que está llena de similitudes y guiños autobiográficos.

En cuanto al papel de la fotografía, en ella, más allá de la historia cómica que cuenta, nos sirve para reflexionar sobre su valor, posición y criterios que sigue a la hora de formar parte del circuito del arte, del cual se hace una crítica bastante jocosa.

Im Juli

Producción: Wüste Filmproduktion
Productor: Stefan Schubert
Director: Fatih Akın
Guion: Fatih Akın
Fotografía: Pierre Aïm
Música: Ulrich Kodjo Wendt
Montaje: Andrew Bird
Intérpretes: Moritz Bleibtreu, Christiane Paul, Mehmet Kurtulus, Idil Üner, Branka Katic
País: Alemania, Turquía
Año: 2000
Duración: 95 min. Color

La cámara fotográfica es un elemento que no puede faltar cuando vamos de vacaciones. Hace unas décadas, comprar carretes era una parte más de la preparación del viaje, junto a la maleta, el trazado de ruta si íbamos en coche, o recoger los billetes en caso de ir en tren o avión. Después, con las digitales, procuramos coger tarjetas de sobra, así como un par de baterías y el cargador. En la actualidad, con el móvil puede bastar, aunque sigue habiendo cierto ritual de llevarnos la cámara. Visitar lugares desconocidos a los que puede que no tengamos la oportunidad de volver merece buena calidad en la toma.

En *Im Juli*, en cambio, el viaje no se plantea como una pausa de ocio al uso en periodo vacacional, sino que está más relacionado con la premura de la huida para buscarse a uno mismo (en el caso de Juli) o a otra persona (en el caso de Daniel). El viaje de ambos protagonistas es una decisión apresurada e irreflexiva, sin cámara ni pretensiones fotográficas. Por no tener no tienen ni planificación, lo que hace que el viaje, así como los propios personajes, queden en manos del azar, lo que da como resultado una *road movie* atropellada pero a la vez llena de frescura que comienza en Hamburgo y acaba en Estambul.

El director, Fatih Akin, alemán de ascendencia turca, hizo en su momento un recorrido similar que aún recuerda y que puede que marque algunas de las imágenes que recrea en la película. En la entrevista que le hicieron Lars-Olav Beier y Matthias Matussek para *Der Spiegel* (Beier; Matussek, 2007), contó cómo al igual que los protagonistas de *Im Juli*, de pequeño viajó desde Alemania hasta Turquía en coche; un trayecto que duró varios días. La sensación que tuvo es que había viajado por medio mundo, y llegar a Turquía había sido como aterrizar en otro planeta. Una sensación similar a la que tiene el espectador haciendo el viaje con los protagonistas de la historia de *Im Juli*.

Hungría, Rumanía y Bulgaria son algunos de los países de paso. En la frontera de Rumanía el guardia que impide a Daniel el paso es el propio director Akin. Solo por ese cameo ya hubiera valido la pena llevar una cámara en la mochila.

No la llevan en ese momento pero sí un poco más adelante. Es en el momento en el que deciden robar un coche. En su interior encuentran una cámara que les acompañará de forma magistral en el siguiente tramo del viaje.

De hecho, toda la parte de su paso por Rumanía está contada con instantáneas. Una secuencia que no llega a dos minutos de duración, pero que a ritmo de la canción *El amor se demora*, de Polvorosa, sale a razón de una ochentena de fotografías. Con ellas se cuenta una fuga, el paisaje tanto rural como urbano rumano y sus gentes, su parada en un viejo tióvivo, el despiece progresivo del coche para conseguir dinero para poder seguir el viaje, pero sobre todo, sus momentos juntos, marcados por las risas, la locura y la complicidad entre ambos, prácticamente unos desconocidos que el viaje les va permitiendo conocerse. Esas fotografías son el resumen de un pico de felicidad que merece ser recordado mediante dichas instantáneas. Parecen tomadas con película (por el tipo de colores y la textura), y distan mucho de ser lo que consideramos «buenas fotos»: algunas están movidas, los encuadres han sido aleatorios, el flash se usa sin cuidado... pero eso es justo lo que les da esa vida. Son fotos frescas, naturales, sin poses meditadas.

Esto, que en la historia sirve para darnos pistas de tipo emocional acerca de los personajes y de su incipiente relación, fue necesario también por motivos de producción de la película. Hay quienes apuntan

que la decisión se tomó por cuestiones de permisos de rodaje (supuestamente no consiguieron las autorizaciones para rodar en Rumanía), otros alegan asuntos económicos. Sea como fuere, salvar sin material fílmico esa parte de la *road movie* no era fácil y el resultado ha sido cuanto menos ingenioso. Se ha sabido encajar en la diégesis perfectamente y la secuencia fluye con normalidad, sin suscitar sospechas en el público. Aparece como un recurso narrativo más.

Esas fotografías, acompañadas por el ritmo alegre y pegadizo de la canción que las acompaña, nos hacen vibrar y compartir parte del entusiasmo de los personajes. Es por ello por lo que sentimos cierta pena en el momento en que el coche queda sumergido en el agua con todas las pertenencias de los personajes, entre ellas la cámara. Esta ni se menciona, pero para quienes hemos sentido algo en la secuencia anterior, no podemos dejar de pensar en que aquel carrete eterno, lleno de recuerdos, se ha echado a perder.

Retratos de una obsesión

Título original:	<i>One Hour Photo</i>
Producción:	Fox Searchlight, Catch 23 Entertainment
Productores:	Pamela Koffler, Christine Vachon, Stan Wlodkowski
Director:	Mark Romanek
Guion:	Mark Romanek
Fotografía:	Jeff Cronenweth
Música:	Reinhold Heil, Johnny Klimek
Montaje:	Jeffrey Ford
Intérpretes:	Robin Williams, Connie Nielsen, Michael Vartan, Gary Cole, Eriq La Salle, Dylan Smith
País:	Estados Unidos
Año:	2002
Duración:	105 min. Color

«Nadie toma una foto de algo que quiere olvidar». Es una de las frases manifiestas al inicio del filme *Retratos de una obsesión* (*One Hour Photo*, 2002). Nadie la toma, al menos en el contexto familiar, doméstico, donde la fotografía se utiliza mayoritariamente para inmortalizar aquellos momentos que dejan huella emocional. Nos referimos a la fotografía como ceremonial para preservar la memoria, no como captura de imágenes con el móvil a modo de recordatorios o comparticiones fortuitas de instantes. La fotografía como ritual en el ámbito doméstico busca en cierto modo resguardar y afianzar nuestra propia identidad, pero también la de nuestra familia, convirtiéndose en un mecanismo de trascendencia y unidad. Para ello, narramos nuestra historia y la de los nuestros a partir de las bondades, ocultando los episodios oscuros que pueden hacer tambalear la estabilidad de nuestra persona o de la propia institución social que es la familia. Es por esto que se cuenta en este filme que «las fotos familiares suelen mostrar rostros sonrientes, [...] la gente hace fotos de los momentos felices de su vida. Cualquiera que mirara nuestro álbum de fotos concluiría que

hemos tenido una existencia dichosa y de ocio; libre de tragedias». Esto mismo que hoy se traslada a las redes sociales es inherente a la fotografía casi desde sus inicios. Lo vemos en las imágenes del siglo XIX y lo veíamos también hace veinte años cuando recogíamos con ansia los sobres en las tiendas de revelado en una hora como la de la película.

De todas las fases de la materialización del recuerdo, el revelado del carrete era la más ajena. Era el punto en que las intimidades se dejaban en manos de terceros, pero que a la vez resultaba imprescindible, ya que de nada servía tener un carrete repleto de momentos si no se revelaba. Esto convertía a los trabajadores de este tipo de tiendas en una especie de confidentes, cuya obligación no era únicamente obtener buenas copias, sino guardar secreto de aquello que revelaban; un secreto que, más que profesional, era casi un secreto de confesión.

Lo que podía ocurrir si uno de estos trabajadores rompía el pacto tácito de silencio es una de las muchas perversidades que trae consigo la fotografía; algunas de la cuales quedan patentes en la película de la mano del personaje principal: el singular e intrigante Seymour Parrish, impersonalmente llamado «Sy, the photo guy» (Sy, el tipo de las fotos), sin más identidad que esa. Un hombre que tras dedicarse toda su vida a revelar fotografías en la tienda de un centro comercial, acaba obsesionándose con unos clientes.

La película nos habla también de la fotografía como herramienta de opresión, de sometimiento, de acoso, de locura (en diferentes escenas y contextos), situaciones muy alejadas de las sonrisas y de la idea genial de guardar para siempre un recuerdo. En estas situaciones la fotografía se convierte en algo fatal, cómplice y testimonio de lo que quiere ser olvidado, totalmente contrario a la frase que da inicio a este capítulo y a los primeros minutos de la película.

Pero a la vez se muestra como una herramienta para sanar heridas y reconstruir una historia personal marcada por el abuso. El director de la película, Mark Romanek, no hizo explícito este episodio de la vida de Sy, limitándolo a escuetas frases que le dirá al investigador del caso, tales como que «un hombre de familia nunca haría hacer cosas a sus hijos que los niños no deben hacer ni les tomaría fotografías haciéndolas»; algo que deja entrever que la relación que Sy mantiene con la fotografía viene de cuando era pequeño, algo que puede justificar esa

necesidad de salvaguardar los momentos familiares de felicidad de otras personas desde su puesto en la tienda de revelado. Esto nos sitúa en la piel y la psique del protagonista llegando a entender, al igual que lo hace el investigador, el comportamiento del personaje. En relación al investigador (representado por el actor Eriq La Salle) conviene hacer un apunte sobre su nombre: James Van Der Zee. Es un guiño y un pequeño homenaje al fotógrafo con el mismo nombre que se convirtió en una de las figuras destacadas de lo que se conoce como el Renacimiento de Harlem (o *New Negro Movement*); un movimiento afroamericano con gran influencia en el arte y la cultura neoyorkina negra, en el que Van Der Zee (1886-1983) participó retratando, entre otros, a la emergente clase media negra, con sus eventos familiares y sociales, su día a día a base de instantes fotográficos, al igual que los que revelaba Sy.

En el caso de Sy, la fotografía tiene un papel de desdicha pero a la vez de esperanza. Con la fotografía construye su ideal de familia, muy distinto a la que en algún momento tuvo. Por un lado, con el álbum particular de los Yorkin, del que se siente parte como testigo que ha sido durante años; por otro, en el momento en el que usa la foto de una señora desconocida como si fuera la de su madre. Esto pone de manifiesto cómo la fotografía nos permite soñar y hasta mostrarnos como queremos ser. Construir nuestra propia historia (real o imaginada) a través de imágenes es algo que está al alcance de cualquiera. Para Sy, la fotografía es yugo y escape. Un juego de emociones que Robin Williams supo trasladar a este personaje tan complejo y que le valió un Saturn al mejor actor protagonista, premio otorgado por la Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films. Aunque tendemos a recordarle representando personajes más afables, en 2002 lo vimos en la piel de otros bastante perturbadores, tanto en *One Hour Photo* como en *Insomnia* (Christopher Nolan, 2002) haciendo del asesino Walter Finch.

Lejano

Título original:	<i>Uzak</i>
Producción:	NBC Film y NBC Ajans
Productor:	Nuri Bilge Ceylan
Director:	Nuri Bilge Ceylan
Guion:	Nuri Bilge Ceylan
Fotografía:	Nuri Bilge Ceylan
Música:	Wolfgang Amadeus Mozart
Montaje:	Nuri Bilge Ceylan y Ayhan Ergürel
Intérpretes:	Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Zuhall Gencer Erkaya, Nazan Kırılmaz, Feridun Koç, Fatma Ceylan, Ebru Ceylan
País:	Turquía
Año:	2003
Duración:	110 min. Color

Si hay una película que demuestre que con muy pocos recursos puede salir algo grande esa es *Lejano* (*Uzak*, 2003). No hablamos de grandeza en términos de taquilla ni de fenómeno social, sino de una pieza que, en su humildad de medios y su simplicidad de forma consigue conmover al espectador por la belleza sobrecogedora tanto de su historia como de su estética. Esto le valió cuarenta y siete premios, la mitad de ellos de carácter internacional, lo que la situó como la película turca más galardonada.

Su director, Nuri Bilge Ceylan, caracterizado por sus producciones íntimas (a la par que intimistas) y pequeñas, fue el artífice no únicamente de la dirección sino también de la producción, el guion, el montaje y la fotografía. Y no solo eso, sino que los actores y actrices eran familiares y amigos y la localización y el coche los suyos propios. Para más inri, la historia y los personajes guardan cierto parecido con su trayectoria y vivencias personales; de hecho en alguna ocasión afirmó que le hubiera gustado hacer el papel de Mahmut.

Como Mahmut (Muzaffer Özdemir), protagonista de la historia junto a Yusuf (Mehmet Emin Toprak, primo en la vida real del director),

Ceylan es también fotógrafo. A pesar de haber estudiado inicialmente ingeniería, pronto se sintió atrapado por la fotografía. Empezó a hacer retratos con quince años y tiempo más tarde inauguró sus primeras exposiciones que hoy tienen trascendencia mundial. Como el personaje de *Uzak*, si bien dedicó una parte de su vida a la fotografía como arte acabó haciendo fotografía comercial que, aunque le permitía ganar dinero, poco a poco le creaba cierto vacío interior. Esto es lo que en la película lleva al personaje a hacer afirmaciones del tipo: «la fotografía se acabó» o «la fotografía está muerta».

Sin embargo, lo que diferencia al personaje del propio director es la frase siguiente: «entonces (aludiendo al pasado) decías que harías películas como Tarkovski». Mientras que el primero se deja vencer por la pérdida de sentido de la vida y el desvanecimiento de las pasiones, Ceylan apuesta por su sueño y no solo empieza a hacer cine, sino que manifiesta en él continuas referencias al director soviético. En el filme, en cambio, una metáfora del abandono de las ambiciones de Mahmut se hace patente cuando se encuentra en su sillón viendo *Stalker* (Tarkovski, 1979), y aprovecha la mínima a la que Yusuf sale de la estancia para cambiar y ver una película porno.

La estética de *Uzak* también tiene reminiscencias al trabajo de Tarkovski. Los planos son calmos y silenciosos, de larga duración y con la cámara estática. Son como fotografías. Pero no fotografías de retratos como las que aparecen colgadas, vehementes, llenas de pasión, sino frías, distantes, como la propia coyuntura vital del personaje.

Siguiendo con el tema fotográfico vemos que, a pesar de que la fotografía parezca algo que simplemente atavía la historia de Mahmut, en realidad tiene mucho peso conceptual en su psicología y resulta de gran valor a la hora de burlar a su hermetismo emocional y conocerlo un poco mejor.

Así en el filme podemos distinguir tres tipos de imágenes fotográficas. En primer lugar las fotografías que decoran la casa del protagonista, en su mayoría en blanco y negro. Estas se encuentran por las diferentes habitaciones, en paredes, apoyadas en el suelo, sobre la mesa, al lado del teléfono, a distintas alturas, en diferentes formatos. Se ve en ellas una clara vocación artística. Sin decir nada, y aunque mostradas en un segundo plano, nos hablan del pasado de Mahmut, de cuando experimentaba, de cuando miraba con entusiasmo a través del visor de

la cámara, de cuando aún no se había vuelto gris, viajaba y gozaba del acto fotográfico que ahora atisba como algo ya pretérito.

En segundo lugar tenemos las fotografías que ocupan su presente. Únicamente imágenes comerciales para una empresa de baldosas. Excepto alguna toma que hace en otra localización, la mayoría de veces trabaja desde su casa, aumentando así el aislamiento que tiene con el mundo. Es un trabajo individual y rutinario. Para tal cometido hace uso de una cámara de fuelle, muy probablemente porque dada la geometría rectangular de las baldosas permite corregir perspectivas y paralelismos de las líneas.

No obstante también vemos una cámara de formato medio, que usa con película diapositiva Fujifilm de formato 120, detalles que pasan desapercibidos y que en todo caso requieren una observación minuciosa. Y es que Ceylan no se detiene a mostrarnos pormenores de manera explícita sino que apuesta por la discreción a la hora de mostrar la fotografía en la cotidianidad.

Como vemos, hay diferencias entre la fotografía del pasado, monocromática, artística, de la cual no vemos el acto fotográfico sino el arte final (copias enmarcadas en su mayoría) y la presente, mecánica en su ejecución y técnica, en color, comercial y de la que, contrariamente al caso anterior, no vemos el resultado sino el proceso de la toma, excepto en una de las primeras secuencias en que el cliente observa la película ya revelada con detenimiento, apoyándola en la ventana.

Por último, un tercer tipo de imagen fotográfica, la que no es ni arte ni trabajo, sino memoria: las instantáneas familiares que se encuentran en casa de su madre y que, por unos segundos (lo que tarda en hacer un somero repaso con la mirada), le devolverán el recuerdo de un pedazo de pasado, del que huyó para no regresar.

Con todos estos ingredientes *Lejano* logró emocionar al público y a la crítica, consiguiendo además el Gran Premio del Jurado de Cannes, festival en el cual la participación de Ceylan ya es un clásico, habiendo recibido en varias ocasiones galardones como la Palma de oro en 2014 por *Kış Uyususu* (*Winter Sleep*); el Grand Prix en 2011 por *Bir Zamanlar Anadolu'da* (*Once Upon a Time in Anatolia*); el premio al mejor director en 2008 por *Üç Maymun* (*Three Monkeys*) o el Fipresci Award en 2006 por *İklimler* (*Climates*) entre otros, haciéndose así un lugar de prestigio en el cine independiente.

Paparazzi

Producción:	Icon Entertainment
Productores:	Mel Gibson, Bruce Davey
Director:	Paul Abascal
Guion:	Forry Smith
Fotografía:	Daryn Okada
Música:	Brian Tyler
Montaje:	Robin Russell
Intérpretes:	Cole Hauser, Robin Tunney, Dennis Farina, Daniel Baldwin, Tom Sizemore
País:	Estados Unidos
Año:	2004
Duración:	84 min. Color

El filme *Paparazzi* que presentamos en este capítulo es, de todos los que llevan el mismo título, el que quizás más haya trascendido en el panorama internacional. Primero, por ser producto de la industria hollywoodiense que aún hoy capitanea las carteleras de todo el mundo y, en segundo lugar, porque cuenta con celebridades de dicha industria que le dan nombre. Un ejemplo es Mel Gibson quien, más allá de hacernos un guiño en forma de cameo, fue el productor de la película.

Esta fue la que se considera la *opera prima* cinematográfica de Paul Abascal como director, quien hizo su debut en la industria años antes como estilista. Y apostillamos lo de que «se considera», porque no fue su primer trabajo de dirección en cine. El primero en realidad fue *Payback* (Brian Helgeland, 1999), aunque no se le llegó a acreditar. En dicha película hubo ciertas desavenencias entre el director originario, Helgeland, y la compañía, la cual acabó despidiéndole y reclutando a Abascal para encomendarle la tarea de reestructurar la cinta, algo a lo que Helgeland se había negado.

El resultado debió de ser del agrado de la productora cuando años después financiaron *Paparazzi* con Abascal al frente. Una producción

de siete millones de dólares que, en palabras del propio Abascal, tuvo un retorno de cincuenta millones.

Se trata de un *thriller* acerca de un actor que recién ha saltado a la fama, Bo Laramie (Cole Hauser), acosado de manera bastante persistente, sucia y feroz por parte de cuatro *paparazzi*. El punto de inflexión se produce cuando la persecución para tomarle fotos termina provocándole a su familia un accidente de tráfico. Esto acaba con su hijo en coma, con la extirpación de la vesícula a su esposa y con la necesidad por parte de Bo de acabar con ellos, a quienes la película retrata como despreciables, extorsionadores y ruines. Esta visión de los *paparazzi*, como hemos visto en otros capítulos, es bastante común, especialmente desde el accidente que acabó con la vida de Lady Di y Dodi Al-Fayed el 31 de agosto de 1997, cuando huían del acoso de unos fotógrafos. De hecho fue este episodio el que inspiró la escena del accidente de esta película.

Nos hace pensar también en esa doble moral del público que, por un lado critica y condena a ese tipo de fotógrafos, y por otro consume las revistas que publican sus fotos. Como dice uno de los *paparazzi* de la película, es la gente quien decide si quiere ver sus fotos o no, y lo hace. Porque a la gente le gusta fisgonear. Quizás por eso los *paparazzi* están tan bien pagados. «El dinero no es problema si el tema interesa; lo importante son las fotos». Esto fue lo que le dijo un *paparazzi* a quien Abascal entrevistó antes de hacer la película, que había llegado al punto de alquilar helicópteros e incluso, en una ocasión, un submarino para sacar unas fotos a Lady Di en una isla privada.

Como este, los *paparazzi* de la película se saltan cualquier límite ético con tal de conseguir las tomas. Así, lo primero que hacen en el momento del accidente es coger sus cámaras y sacar imágenes del momento; se cuelan en la casa del protagonista; controlan su vida íntima mediante cámaras espía; provocan conflictos con su esposa para ponerles al límite; les tienden trampas y hasta les roban la basura para hurgar en ella. Esto último tiene gran simbolismo teniendo en cuenta que los *paparazzi* son considerados carroñeros. Al margen de ello es una imagen basada en la realidad, ya que ahondar en la basura de los famosos es una práctica bastante común. El objetivo es entrar en su vida personal a través de sus desechos, lo cual nos da información acerca de cómo son

y cómo viven (envoltorios de comida, restos de consumo de droga...), de si padecen algún tipo de enfermedad o trastorno (cajas de medicamentos, blísteres vacíos...), e incluso de su ideología (correspondencia, periódicos).

El propio productor (Mel Gibson) fue víctima del hurto de su basura, algo bastante sonado teniendo en cuenta que acabó siendo parte de una exposición de gran éxito internacional. Esta, titulada *Trash*, era obra de Bruno Mouron y Pascal Rostain quienes a lo largo de más de veinte años habían ido recogiendo la basura de distintas *celebrities*. Entre los desechos de Gibson se encontraban unos calzoncillos viejos de cuadros escoceses; de Bruce Willis conocimos los detergentes que usaba y de Pierce Brosnan su interés por los productos bio.

Mouron y Rostain, definidos por una galería fotográfica como «antropólogos contemporáneos de la basura consumista de los famosos», (Mouron y Rostain, 2007) no eran sino *paparazzi* de *Paris Match* que burlaron la intimidad de actores, cantantes, modelos, políticos y otras celebridades y la exhibieron sobre un terciopelo negro.

El propio director Abascal, sufrió en sus carnes el asedio de este tipo de *paparazzi*. Fue en una comida con Gibson en el Malibú Country Mart antes de hacer la película. Estando allí les tomaron unas fotos. Fue justo en el momento en que Gibson estaba haciendo un gesto como si tuviera un rifle en la mano, algo que usaron para inventar una historia suculenta pero que nada tenía que ver con lo que estaban hablando. Abascal se enteró gracias a su vecino que le dijo que lo había visto en la revista *Star Magazine*.

Si tenemos en cuenta este anecdotario no es de extrañar el retrato que desde la película se hace de los *paparazzi*. También entrevemos de dónde nace la fijación del personaje por acabar con ellos.

Cegados por el deseo

Título original:	<i>Closer</i>
Producción:	Columbia Pictures
Productores:	Mike Nichols, Cary Brokaw, John Calley
Director:	Mike Nichols
Guion:	Patrick Marber
Fotografía:	Stephen Goldblatt
Música:	Varios autores (licencias)
Montaje:	John Bloom
Intérpretes:	Julia Roberts, Natalie Portman, Jude Law, Clive Owen
País:	Estados Unidos
Año:	2004
Duración:	105 min. Color

Cegados por el deseo (*Closer*, 2004) es una adaptación de la obra de teatro homónima de Patrick Marber, quien a su vez es el guionista de la película. No trata la fotografía como tema central, sino que pone el foco en las relaciones de pareja (o, en este caso, cuadrangulares) en las que no faltan los líos amorosos, sexuales y, con todo, las carencias e inestabilidades emocionales. Aun así la fotografía tiene gran valor en la historia en cuanto que es el elemento de unión entre los cuatro personajes que la conforman: Daniel *Dan* Wolf, Alice Ayres, Anna Cameron y Larry Gray.

Se inicia con la particular manera en que se conocen Dan (Jude Law) y Alice (Natalie Portman), cuando él va a socorrerla tras ser atropellada por un vehículo al cruzar la calle. A partir de este episodio, Dan, que es un escritor frustrado dedicado a escribir necrológicas para un periódico y Alice, ex *stripper* americana recién llegada a Londres, inician una relación sentimental. Sus anécdotas de vida de cuando era *stripper* inspiran a Dan, que las acaba plasmando en un libro recién editado y para el cual necesita fotos de promoción. Para ello acude al estudio de la fotógrafa Anna Cameron (Julia Roberts), de quien se siente atraído y con quien aprovecha para coquetear.

Esta quizás es una de las escenas más interesantes de la película en cuanto a fotografía. En primer lugar porque nos muestra el espacio de trabajo de Anna. Un estudio amplio, diáfano y moderno londinense, con grandes ventanales (lo que se traduce en mucha luz natural, la gran obstinación de los fotógrafos), dividido por secciones o espacios que resumen las necesidades y procesos de trabajo: la parte de oficina, con ordenador y papeles varios; la zona de sofás para reunirse con los clientes, mostrar los trabajos, permitirles reposo o que puedan estar cómodos en caso de espera; las zonas de mesas auxiliares, donde tener a mano el equipo y materiales como negativos y objetivos que se utilizarán durante la sesión; el set, con fondo de color gris, perfecto para retratos para profesionales, austero pero elegante. También vemos un taburete, un objeto bastante ordinario pero que ayuda a liberar al modelo de la tensión que supone enfrentarse a la mirada ajena, invitándolo a relajarse, a predisponerlo a conversar de forma más cómoda y cercana con la fotógrafa, y conseguir así retratos más naturales y con una actitud más abierta y franca, no tan hierática. Así se muestra en el filme, en el que Anna va charlando con Dan sentado en el taburete mientras va disparando.

Otro truco que utiliza la fotógrafa es colocar su cámara sobre el trípode e ir disparando, mientras habla con él de forma distendida. El encuadre siempre será el mismo, pero en este caso lo que le interesa no es ir cambiando de plano, sino encontrar la versión más fresca y cercana de su cliente. Para ello conecta un disparador automático y como ya ha encuadrado y ajustado todo no necesita mirar por el visor. Se limita a charlar e ir disparando en esos momentos que considera que muestran lo mejor de él. La cámara que utiliza para ello es una Hasselblad 503CW que ya de entrada nos habla del estatus de Anna como fotógrafa.

Tras la sesión de fotos, Alice va a buscar a Dan, y desde el primer minuto intuye que algo más que química ha habido entre su pareja y la fotógrafa (lo cual acabará por confirmarse). Aprovechando la visita al estudio, se quedará para que le tome unas fotos a ella también y poder así intercambiar unas palabras. Con ella no usará la Hasselblad de formato medio que mencionábamos unas líneas más arriba, sino una Leica M6 (otra histórica de alta alcurnia) de 35 milímetros, acorde al tipo de fotos que le hará, más íntimas y próximas, física y conceptualmente.

En estas dos sesiones se diferencian claramente las dos vertientes fotográficas de Anna (y la de mucha gente que se dedica a la fotografía). Por un lado la de fotógrafa profesional que vive de encargos como el de Dan, y por otro una vertiente más personal y más artística (sesión de Alice); y es que Anna se dedica a hacer retratos a gente desconocida, que después expondrá en gran formato en una prestigiosa (y elitista) galería de arte. En ellos, a diferencia de sus encargos, tiene más libertad creativa en lo que a encuadres y gestos se refiere. No son tan ortodoxos y los modelos no necesariamente han de salir con su mejor cara, sino que lo que busca en ellos son otro tipo de expresiones y maneras menos formales y pautadas de enfrentarse a la cámara, como las que le ofreció Alice en un arrebato de sinceridad.

Shutter

Título original:	ซัดเตอร์ กด ตีต วิญญาณ ('El disparador golpea el espíritu')
Producción:	GMM Pictures, Phenomena Motion Pictures
Productores:	Yodphet Sudsawad
Directores:	Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom
Guion:	Banjong Pisanthanakun, Sapon Sukdapisit, Parkpoom Wongpoom
Fotografía:	Niramon Ross
Música:	Chartchai Pongprapapan
Montaje:	Manop Boonvipat, Lee Chatametikool
Intérpretes:	Ananda Everingham, Natthaweeranuch Thongmee, Achita Sikamana, Unnop Chanpaibool
País:	Tailandia
Año:	2004
Duración:	97 min. Color

Shutter fue el primer largometraje de Banjong Pisanthanakun y Parkpoom Wongpoom. Tenían veinticinco y veintiséis años y una trayectoria cinematográfica previa de un par de cortometrajes cuando se aventuraron a rodar esta película, que resultó ser una de las más taquilleras de 2004 en su país, Tailandia.

Este filme de terror asiático cuenta la historia de Tun y Jane, una pareja que una noche atropellan a una chica y se dan a la fuga. Desde entonces han de convivir con una serie de fenómenos paranormales que les alertan de que el espíritu de esa chica (Natre) les persigue sin cesar, en un intento de vengar asuntos del pasado.

La particularidad de la película es que toda la trama está vinculada con la fotografía, empezando por el título. Si bien este se tradujo de formas distintas en función del país, el genérico es *Shutter*, que refiere al obturador de la cámara fotográfica. Y es que una de las formas que tiene de manifestarse Natre es colándose en sus fotografías, en forma de mancha blanca difusa de carácter fantasmal a través del obturador. Así es como descubren que está con ellos, y así es como ayudará a desvelar el motivo de su presencia.

Si en *The Ring* (Hideo Nakata, 1998) el medio de aparición era una cinta, en *Shutter* la opción estaba clara considerando que el protagonista (Tun) era fotógrafo. Lo vemos por un lado en sus sesiones fotográficas, ya sea a estudiantes de la universidad el día de la graduación o en el reportaje de boda que realiza a una pareja en su estudio. Por otro, en las habituales visitas a la tienda de fotografía para hacer revelados o comprar carretes, así como (y en especial), en los revelados que él mismo hace en su laboratorio. Un espacio que si ya de manera habitual tiene cierto halo de misterio y magia, en una película como esta da mucho juego a la hora de acorralar a los personajes física y psicológicamente suscitando angustia, miedo (y ya de paso más de un sobresalto) tanto en ellos como en el público.

La primera reacción de alguien que se dedica a la fotografía ante velos extraños en sus propias imágenes es pensar en aspectos técnicos, como que haya algún problema con la cámara que haya permitido la entrada de luz, o simplemente que un rayo de sol haya incidido a traición por el descuido de no haberle puesto parasol al objetivo. Si aspectos de este tipo han sido chequeados y no han sido la causa, puede que el problema venga del revelado. En caso de imágenes ajenas, por supuesto lo primero es dudar de la legitimidad del velo, pensando en algún trucaje, sobre todo cuando tratamos de asociarlo a fenómenos paranormales. Este tipo de trucajes antes se realizaban mediante la técnica de doble exposición: disparabas una foto, retrocedías el carrete y volvías a disparar para impresionar una nueva imagen en el mismo fotograma. Algunas cámaras como la Mamiya 645 incluso disponían de un sistema de retroceso pensado para múltiples exposiciones. En el caso de usar cámara de placas, lo que se hacía era exponer la placa dos veces. Hoy el sistema es mucho más sencillo desde la posproducción: fusionamos dos imágenes con diferentes opacidades gracias a programas como Photoshop u otras aplicaciones que nos permiten llevar a cabo esta acción de forma automática.

Esto que hoy resulta tan sencillo, en su momento causó gran estupor y fue un negocio muy rentable. Es lo que se conoce como fotografía de espíritus (también llamada *fotografía espiritista*, *espiritual* o *espectral*, entre otras denominaciones) y tuvo su momento de auge a finales del siglo XIX, cuando estaban de moda las sesiones de espiritismo y la

obstinación de la sociedad por contactar con el más allá. Se trataba de fotografías en las que junto al retratado aparecía el supuesto espíritu de alguien que había fallecido, normalmente con una textura blanquecina y translúcida.

Uno de los pioneros en este tipo de fotografía fue William H. Mumler, un joyero aficionado a la fotografía quien, haciéndose un autorretrato, descubrió que había quedado sobreimpresionada la imagen de un primo suyo ya fallecido. Pronto se corrió la voz y empezaron a lloverle los pedidos de este tipo de imágenes, hasta el punto de dejar su anterior oficio y dedicarse exclusivamente a la fotografía. En parte esta demanda estuvo alentada por las grandes pérdidas humanas que supuso la Guerra de Secesión de Estados Unidos, lo que hizo que familiares de fallecidos quisieran tener un recuerdo de sus seres queridos. Uno de los retratos más famosos de Mumler fue el que realizó a Mary Todd Lincoln con el fantasma de su esposo, Abraham Lincoln.

Mumler, a pesar de las acusaciones y denuncias por fraude, siempre negó que fueran trucajes. En las fotografías de los protagonistas de la película en cambio, nadie ha hecho ningún retoque. Son cosa de Natre, quien a través de las imágenes se manifiesta para decirles algo. Lo vemos cuando Jane, la novia de Tun, junta varias fotografías aparentemente iguales y les da forma de libro, que al ojearlo de forma rápida permite ver al espectro de Natre moverse hacia una estantería. Esta animación se conoce como folioscopio (en inglés *flip book*) y es una forma sencilla de ver una pequeña película hecha mediante fotos (al fin y al cabo es el mismo sistema que en el cine, en el que percibimos la imagen en movimiento mediante el pase de veinticuatro fotogramas por segundo).

Esta ocurrencia de Jane le hace encontrar en la estantería que le ha indicado Natre unas fotos que ponen de manifiesto el pasado oscuro de Tun.

La película tuvo gran éxito y pronto se hicieron *remakes* en varios países. En la India encontramos incluso varias versiones: una en telugu (una de las cuatro lenguas clásicas de la India) titulada *Photo* (Siva Nageshwara Rao, 2006), otra en tamil, titulada *Sivi* (K. R. Senthil Nathan, 2007) y una tercera en hindi, titulada *Click* (Sangeeth Sivan, 2010). Pero de todos los remakes, el más conocido fue su homónimo

estadounidense, *Shutter* (Masayuki Ochiai, 2008), conocida en España como *Imágenes del más allá*, que si bien tuvo una producción muy cuidada y un presupuesto de ocho millones de dólares, no consiguió el respaldo de la crítica ni de la taquilla que sí tuvo la versión original tailandesa.

Hard Candy

Producción: Lions Gate Films
Productores: Richard Hutton, Michael Caldwell
Director: David Slade
Guion: Brian Nelson
Fotografía: Jo Willems
Música: Harry Escott, Molly Nyman
Montaje: Art Jones
Intérpretes: Elliot Page, Patrick Wilson, Sandra Oh, Jennifer Holmes
País: Estados Unidos
Año: 2005
Duración: 104 min. Color

Hard Candy se estrenó en el Sundance Festival. Después la vimos en el 38.º Festival de Sitges, en 2005, donde fue la principal ganadora llevándose el premio a la mejor película, al mejor guion y el premio del público.

Era el primer largometraje del estadounidense David Slade, que hasta el momento había enfocado su trabajo fundamentalmente hacia los videoclips y también a la publicidad. Slade se arriesgó con este *psicotriller* que mezcla abusos y venganza y que, si bien toca la fotografía de forma transversal, lo hemos incluido porque nos lleva a reflexionar sobre ella en un marco tan sórdido como es el abuso a menores.

El filme arranca con una conversación de chat subida de tono entre Hayley, una adolescente de catorce años y Jeff, un fotógrafo que pasa de los treinta y que entra de lleno al juego de seducción con ella. Él fotografía mayoritariamente a chicas menores de edad, algunas de ellas en posiciones sugerentes, pero sin levantar sospechas ni ponerse en compromisos, ya que según afirma en un momento de la película, conoce bien los límites legales. En cambio, a pesar de sus palabras y a sabiendas de los límites legales, no duda en quedar y coquetear con

Hayley, quien le desafía intuyendo sus debilidades, proponiéndole una sesión fotográfica antes de tenderle una trampa.

En un punto, esta *caperucita* (personaje al cual nos evoca por su sudadera roja con capucha en las garras de un depredador sexual) muestra su verdadero plan, que es desarmarle y acabar con él, a quien considera un pedófilo, implicado en la desaparición, violación y asesinato de varias chicas.

Esta historia, según el productor de la película David Higgins, está inspirada en un reportaje del programa de noticias 20/20, emitido por la cadena estadounidense ABC. Trataba de la historia de unas jóvenes japonesas que contactaban por internet con hombres mayores quienes, atraídos por su condición de menores de edad, quedaban con ellas sin saber que era una emboscada para darles un merecido. Partiendo de esa idea, ya fue Brian Nelson el encargado de escribir el guión de *Hard Candy*, controvertida desde el principio. Por un lado fue aplaudida por una parte del público que entendía la actitud de la protagonista como una forma de hacer justicia con seres tan despreciables como lo son los pederastas. Por otro, y en palabras del productor, la idea de que una niña lastime a un hombre adulto es algo tan humillante para determinados hombres que ver *Hard Candy* los desequilibraba hasta el punto de que rechazaban la película, poniéndose de parte del pederasta (Stewart, 2006). El fotógrafo que engaña a jóvenes con falsas promesas y oscuras intenciones lo hemos visto en prensa en numerosas ocasiones. A poco que tiremos de hemeroteca encontraremos noticias que aluden a ello. Basta una búsqueda somera para recordar el caso del vasco Kote Cabezudo, procesado por presuntos abusos a modelos y otros delitos contra la libertad sexual; el del fotógrafo de Gran Canaria acusado de engañar a más de cuarenta adolescentes (que aspiraban a ser modelos) para crear contenido pornográfico, o el del fotógrafo de Algeciras condenado a varios años de cárcel por abusos a una menor mientras le realizaba un reportaje. Por no hablar de casos de gran repercusión internacional como el de Roman Polanski, acusado por varias mujeres. Una de ellas, Marianne Barnard, contó que cuando tenía diez años fue, junto a su madre, a una sesión en la que Polanski le iba a tomar algunas fotografías (alega que fue pensando que eran para alguna revista o algo similar). Según Barnard, en un momento en que su madre no estaba,

el cineasta aprovechó para pedirle que se desnudara (en un primer momento) y abusar de ella después (*El País*, 2017). Un *modus operandi* que coincide con el de otros pederastas que usan la fotografía como gancho y excusa.

La historia del fotógrafo que usa su condición profesional para contactar con mujeres (al margen de que sean adultas o no) bajo el pretexto de hacerles fotos es habitual. De hecho el propio Jeff de *Hard Candy*, se presenta en el chat como Lensman319. La idea del fotógrafo aparece como atractiva, bien por el componente artístico que se supone que conlleva la fotografía, o bien por la idea de la fotografía como una especie de acto voyeurista con cierto cariz morboso. Además, existe una creencia popular de que los fotógrafos ligan más y que se pasan la vida retratando a mujeres guapas con las que, con un poco de suerte, se acuestan. Algo que, además de ser bochornoso, machista y perjudicial para la imagen de la profesión (cuando hablamos de buenos profesionales que se encuentran lejos de este perfil y de esta versión utilitarista y pérfida de la fotografía), contribuye desafortunadamente a la aparición de farsantes que se hacen pasar por fotógrafos y se brindan a hacer *books* «a coste cero» a pesar de que, al final, el precio que se paga es inconmensurablemente alto. Tanto para las personas que acceden a ello creyendo que verdaderamente están ante un profesional, como para la propia profesión que sale perjudicada por estos intrusos, desvalorizándose cada vez más.

Además, parece que la fotografía en ciertas ocasiones confiere una especie de autoridad, legitimando presenciar y contemplar escenas que quizás no se contemplarían sin el pretexto de la cámara. De este modo la cámara contribuye a justificar situaciones como las comentadas o como otras que muestra el filme. Tengo la licencia para hacer esto o de estar presente en esto otro porque tengo la excusa de que he venido a tomar fotos, ya sea para documentar, o para hacer un proyecto *artístico*; cuando puede que, en realidad, venga a ver, tocar o vejar de igual forma que lo hace otro que en cambio no lleva cámara y por consiguiente no tiene coartada. Es como si la cámara justificara ciertas actitudes y exculpara de ciertas responsabilidades. Nada más lejos de la realidad. Ni en la vida ni en *Hard Candy*.

Retrato de una obsesión

- Título original:** *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus*
Producción: Edward R. Pressman Film, River Road Entertainment, Iron Films, Vox3 Films, Furthefilm LLC
Productores: Bill Pohlad, Andrew Fierberg, Laura Bickford, Bonnie Timmermann
Director: Steven Shainberg
Guion: Erin Cressida Wilson
Fotografía: Bill Pope
Música: Carter Burwell
Montaje: Keiko Deguchi, Kristina Boden
Intérpretes: Nicole Kidman, Robert Downey Jr., Ty Burrell, Emmy Clarke
País: Estados Unidos
Año: 2006
Duración: 122 min. Color

Recorrer la obra fotográfica de Diane Arbus es revivir *La parada de los monstruos* de Tod Browning (*Freaks*, 1932), filme que generó gran revuelo por considerarse escabrosa y aberrante al llevar a la pantalla una historia protagonizada por personas con diversidad funcional, otrora llamadas *deformes*, *retrasados* o cuanto menos *raros*. Apelativos de una sociedad llena de crueldad que, si bien asistía a circos y atracciones de ferias (recordemos el éxito de los *freak shows* de parques de atracciones de Coney Island de principios de siglo XX, como Lilliputia en *Dreamland*), veían con horror una película como esta.

La mirada de Diane Arbus cuando vio *La parada de los monstruos*, en cambio, fue más transigente, aunque no por ello indiferente. Aquella realidad descarnada de los personajes causó en Arbus a la vez conmoción y fascinación por un colectivo social que quedaba en los arrabales de su propia experiencia vital. Conviene recordar que Diane Arbus, nacida Diane Nemerov (adquirió Arbus como apellido de casada, tras el matrimonio con el fotógrafo Allan Arbus), procedía de una familia adinerada, con lo que el ambiente donde se crió distaba mucho del de

los modelos que harían de ella una de las fotografías más recordadas de la historia. Esto resulta una paradoja cuando sus inicios en la fotografía estuvieron vinculados a la fotografía de moda. Pero acabó dejando a un lado el *glamour*, el estatus social y las mujeres bien vestidas que retrataba para publicaciones como *Vogue* o *Harper's Bazaar*, para dedicarse a buscar la belleza en los considerados, cuanto menos, *monstruos*.

La fascinación por este tipo de personas marginales la llevaba a transitar por la ciudad de Nueva York para conocer un submundo que tan exótico resultaba para una chica de su condición, mantenida siempre al margen de estos colectivos sociales.

Viendo su trabajo se refleja también la influencia que ejerció sobre ella la fotógrafa Lisette Model. No solo como su profesora, sino también como artista. Revisando la obra de Model podemos ver también cierto apego a personajes excéntricos y singulares. Aunque lo trataran de forma distinta, ambas compartían ese interés por lo inusitado. Y no únicamente tenían en común la forma de entender la fotografía; sus vidas guardaban cierto parecido. Las dos eran judías, habían sido niñas con una sensibilidad especial, descendientes de familias pudientes, con una infancia llena de quimeras a pesar de no haberles faltado de nada en asuntos monetarios... tanto era así que Todd Schultz William (2011) hablaba de que era como si las obsesiones de Diane Arbus ya las hubiera inventado Lisette Model, en relación a la semejanza y sintonía existente entre ambas.

Esta atracción poco peculiar, en medio de una vida aparentemente plena y bien posicionada social y económicamente, es lo que deja entrever *Retrato de una obsesión*. La película transcurre en torno al proceso de exploración de lo insólito y misterioso, que supone a la vez un proceso de autoconocimiento, a través de la relación que entabla la protagonista con un vecino del que poco se sabe; con él descubre otro mundo mucho más cautivador que el que conocía hasta el momento y que se limitaba a una vida aparentemente perfecta y una familia feliz.

Esta narración de la otredad en la película es contada visualmente desde la belleza de una dirección de fotografía y de un diseño de producción impecables. Cada plano está cuidado al detalle: el encuadre, los movimientos de cámara, los elementos de la escena (desde los objetos hasta el vestuario), los colores, las texturas. Imágenes que nada tienen que

ver con las contrastadas fotografías en blanco y negro de Diane Arbus, o con la película de Browning, y que contribuyen a construir una percepción más humana y afectuosa de los personajes. Estos, sin dejar de ser los mismos *freaks* de la obra de la fotógrafa o del director, son vistos desde otro prisma, aceptándolos y dando valor a la diferencia.

La dirección de arte de esta película también juega un gran papel transportándonos al pasado de la fotografía a través de objetos fetiche como la mítica Rolleiflex que vemos ya en los primeros planos de la película. Se trata de una cámara clásica de formato medio y dotada con el sistema TLR (*twins lens reflex*), lo que significa que contaba con un par de lentes gemelas, y que fue muy popular en la primera mitad del siglo XX. Además de Arbus, otros grandes fotógrafos la usaron en contextos muy diversos; Richard Avedon, Helmut Newton, Robert Doisneau o Alfred Eisenstaedt son algunos ejemplos. Y no únicamente ellos como profesionales; también han quedado en la memoria fotografías de estrellas como John Lennon, Marilyn Monroe, Frank Sinatra o James Dean manejando esta cámara que aún hoy sigue siendo objeto de culto.

Pero al margen de regalar planos en los que aparecen cámaras históricas como esta o de ver cómo se opera con ellas (cambio de carrete, acontecer de una sesión fotográfica) y de partir de la base de que la historia se inspira en una fotógrafa que existió, poco se acerca este filme a la vida real de Arbus, lo cual puede frustrar las expectativas de quien acude al visionado con la intención de aproximarse a su vida y obra. No estamos pues ante un biopic, sino ante una historia de ficción basada en un personaje real. La confusión o la falsa expectativa que puede causar en el público se acrecienta aún más en la versión en español. Y es que a *Fur* en inglés, le acompaña la frase *An Imaginary Portrait of Diane Arbus*, lo que advierte, ya de entrada, de que es un retrato imaginario de la fotógrafa, inventado, sin necesidad de ajustarse a la realidad, algo que no ocurre en España al titularla *Retrato de una obsesión* o, como sería en la versión latinoamericana, *Retrato de una pasión*.

Los momentos eternos de Maria Larssons

- Título original:** *Maria Larssons eviga ögonblick*
Producción: Final Cut
Productores: Thomas Stenderup
Director: Jan Troell
Guion: Niklas Rådström, Jan Troell, Agneta Ulfsäter-Troell, Maja Öman
Fotografía: Jan Troell, Mischa Gavrjusjov
Música: Matti Bye
Montaje: Niels Pagh Andersen
Intérpretes: Maria Heiskanen, Mikael Persbrandt, Jesper Christensen, Callin Öhrvall
País: Suecia, Dinamarca, Finlandia, Noruega, Alemania
Año: 2008
Duración: 131 min. Color

Esta película cuenta la historia de Maria Larssons, una esposa y madre de origen finlandés afincada en Dinamarca, donde vive con sus hijos y su borracho y mujeriego marido, incapaz de reconocer todo el sacrificio de María para sacar a su familia adelante. Por su título en español es prácticamente desconocida, ya que apenas recorrió nuestras salas de cine más que en alguna muestra como la de la Semana Internacional de Cine de Valladolid, donde fueron premiados Mischa Gavrjusjov y Jan Troell por su trabajo en la dirección de fotografía. Se la conoce más por su título en inglés, *Everlasting Moments*.

Ya en los títulos de crédito de apertura se ensalza el valor de la fotografía en la historia. Los créditos aparecen sobre poéticos planos detalle de una cámara Contessa de gran formato, mostrando con delicadeza los diferentes elementos que la componen, como quien examina un tesoro que acaba de encontrar. Se traslada así a la experiencia visual las sensaciones al contemplar y apreciar una cámara por primera vez.

Esta cámara, a pesar de no ser protagonista en la película, sí que tiene gran valor simbólico. Empezando por cómo llegó a las manos

de Maria, a quien le tocó en un sorteo junto al que más tarde sería su marido, Sigfrid Larson (Sigge). Bajo el pretexto de compartirla se propusieron matrimonio. Un matrimonio cargado de miserias, tanto económicas como humanas, recrudescidas por el carácter agresivo de su marido y el menosprecio de él hacia Maria.

Un día Maria da de nuevo con la cámara (que nunca habían llegado a usar) y decide llevarla a un negocio de fotografía para venderla. Sebastian, el propietario de la tienda, será quien la inicie en la técnica y la anime a hacer sus primeros disparos. Su cortesía y la confianza que muestra en ella la alientan para empezar con lo que será su forma de reconectar con ella misma, de generar algunos ingresos y, aunque sea de manera tímida e incipiente, empoderarse y sentir cierta emancipación de sus opresores: su marido, su padre (ya difunto), su condición socioeconómica y su autoestima minada.

La primera imagen que toma es de sus hijos, a la que siguen otros motivos de carácter doméstico, lo que al fin y al cabo, en líneas generales era el entorno propio de una mujer a principios de siglo XX, cuando se ubica la historia. En este sentido la película valida y estetiza la labor doméstica, enfatizando el límite poroso entre las tareas domésticas y la actividad creativa (Mennel, 2019), algo que después se amplía al ámbito laboral fuera de casa ya que la proximidad, la precisión y sobre todo la sensibilidad con la que María realiza las tomas hace que pronto le surjan encargos. El primero, el de una fotografía *post mortem*, la de Ingeborg, compañera fallecida de su hija Maja.

Las fotografías de difuntos, como ya hemos hablado en el ensayo inicial, eran habituales en los siglos XVIII y XIX. Para muchas familias era la única imagen tangible que iban a tener de su ser querido, una fe de vida, lo cual suponía gran responsabilidad para el fotógrafo (hombres en casi la totalidad de los casos). Eran muy comunes las de niños muy pequeños (dada la gran tasa de mortalidad infantil), a los que aún no se les había retratado en ninguna ocasión anterior. Así pues, no era extraño fotografiarles en brazos de su madre, sentados, rodeados de juguetes, como si todavía estuvieran con vida, recreando una escena cotidiana (a veces incluso se les dibujaban los ojos como si los tuvieran abiertos); en el lecho de muerte o el propio ataúd, añadiendo cierta

puesta en escena mediante algunos elementos decorativos tales como flores, como se advierte en la película.

Al retratar el cuerpo de Ingeborg, Maria consigue sentir y retratar la belleza pueril de la niña, lo que conmueve a su madre; y lo mismo cuando observa a la hija de otra de sus vecinas, Elsa, una niña con diversidad funcional a cuya madre sugiere poderle tomar una imagen. Esta se emociona de que Maria vea en ella algo que la haga merecedora de un retrato. Por primera vez aquella madre ve la alteridad de su hija como una situación más, sin estigmas ni pesares. Esa es la capacidad que distingue a Maria de otros fotógrafos, la de encontrar la belleza en la crudeza de la vida, y por supuesto y en particular, la de la suya propia, lo que hace que sienta la fotografía como un subterfugio con el que aliviar, aunque sea por momentos, su desdicha. No obstante, Maria sigue enganchada a su marido cuyas continuas recriminaciones y arrebatos violentos hacen que se plantee dejar la fotografía, lo cual no hará gracias nuevamente a Sebastian, ahora ya un viejo amigo, quien le hará ver que una vez se ha explorado y descrito el mundo a través de la cámara ya no se puede volver atrás. Es un viaje que forma parte de uno mismo y del que ya no hay retorno.

Esta fue la historia que la verdadera Maja (hija de Maria) un día decidió revelar, como si se tratase de una fotografía. Se la contó a la hija de su primo, Agneta Ulfsäter-Troell, en una serie de entrevistas que esta le hizo en 1986. Agneta, tras conocer la historia de Maria y ver algunas de sus fotografías decidió plantearse a su marido Jan Troell, director de cine que anteriormente había sido fotógrafo, y que finalmente la plasmó en la película. Esta acabó siendo uno de los trabajos más reconocidos de Troell junto a *Los emigrantes* (*Utvandrarna*, conocida en inglés como *The Emigrants*, 1971).

Triage

- Producción:** Stradbook Production, Asap Films, Agrupación de Cine 002
Agrupación de intereses Económicos, Castafiore Films, S.L.,
Tornasol Films, S.A.
- Productores:** Susan Mullen, Mariela Besuievsky, Tim Baish
- Director:** Danis Tanović
- Guion:** Danis Tanović
- Fotografía:** Seamus Deasy
- Música:** Lucio Godoy
- Montaje:** Francesca Calvelli, Gareth Young
- Intérpretes:** Colin Farrell, Paz Vega, Jamie Sives, Kelly Reilly, Branko Djuric,
Christopher Lee
- País:** España, Irlanda, Francia, Bélgica
- Año:** 2009
- Duración:** 99 min. Color

Danis Tanović dirigió esta película nueve años después de la publicación de la novela de Scott Anderson con el mismo nombre y en la que se basa. Cuenta la historia de dos fotoreporteros que acuden al Kurdistán para cubrir lo que se conoció como el genocidio de Anfal y que se cobró la vida de cientos de miles de kurdos.

En 1988 Saddam Hussein seguía ordenando ataques sistemáticos a los kurdos, que venían realizándose desde hacía un par de años. Según voces expertas, era como como represalia al apoyo que los combatientes kurdos ofrecieron al régimen iraní en el conflicto que mantuvieron Irán e Irak entre 1980 y 1988. Los ataques de las tropas iraquíes se dirigían tanto a los *peshmerga* (combatientes kurdos armados), como contra la población civil.

En este contexto, Anderson crea la ficción que Tanović trasladó a la pantalla bajo el título *Triage*. Este término de origen francés que implica la acción de triar (escoger, cribar), se utiliza en medicina de emergencia o desastres para hacer la clasificación de pacientes en base a la urgencia

de intervención médica que requieran. Se aplica en los casos en los que hay muchos pacientes que necesitan ser atendidos y los recursos (ya sean humanos, medicamentos u otros) son escasos, con lo que a través de colores establecen diferentes niveles de gravedad y con ello, prioridades de atención médica. Esta clasificación, en centros de salud suele tener cinco niveles de urgencia, aunque cuando hablamos de catástrofe puede cambiar. En la película, únicamente se usan dos colores: el amarillo, si tienen posibilidad de recuperación (si no hay huesos rotos ni partes del cuerpo paralizadas), y el azul, si por el tipo de heridas es mejor desahuciarlos.

Este protocolo lo vemos en la película cuando los fotorreporteros van a tomar imágenes que documentan la violenta situación que se está viviendo en las regiones kurdas. Concretamente cuando llegan a un nauseabundo e insalubre hospital de campaña montado dentro de una cueva, repleto de moscas atraídas por la incipiente putrefacción de los cuerpos heridos en la batalla.

Aquellos que llevan la etiqueta amarilla se salvarán, los que la llevan azul, morirán de un disparo a manos de su médico, quien prefiere este destino rápido al de mantenerlos agonizando a sabiendas de que acabarán igualmente muriendo.

Esto provoca gran malestar en David, quien sale de la cueva al no poder resistir la situación. Y es que, a pesar de que no es la primera vez que Mark y David acuden juntos a cubrir un conflicto, algo ha cambiado. David no puede más y decide volver a casa.

Tras más de diez años en la profesión y a punto de ser padre, necesita dejar ese trabajo que le está empezando a generar grandes contradicciones, inestabilidad emocional y un riesgo que ahora ya no está dispuesto a correr. Esto nos hace ver la otra cara de las fotografías y fotógrafos de guerra, a quienes tenemos por valientes, temerarios, dispuestos a todo, sin pensar en los conflictos personales que a menudo les genera su trabajo.

A veces nos preguntamos cómo aguantan la masacre, cómo pueden caminar entre cadáveres, soportar el dolor. Una posible respuesta nos la da Mark en la película y es que, cuando están detrás de la cámara no piensan en el peligro, sino que la cámara los distancia, les hace olvidarse de que lo que pasa delante del objetivo es real. Quizás este sea el motivo por

el que, en medio de un bombardeo, Mark no duda en acercarse en vez de protegerse, o como él mismo dice, quizás por eso han muerto muchos fotógrafos. Recordemos a Gerda Taro, a Juantxu Rodríguez o al jovencísimo Molhem Barakat, de dieciocho años, muerto en la guerra de Siria. Así como a tantos otros, algunos de los cuales veremos en otras películas que tienen por protagonistas a reporteros de guerra, como la que sigue en el próximo capítulo, *Fotógrafos de la muerte* (*The Bang Bang Club*, 2010).

Entre los reporteros de guerra están los que no logran salir con vida, los que por fortuna sobreviven a pesar de haberse dedicado toda su vida a la profesión, y los que en un momento deciden dejar el trabajo en pos de una vida más tranquila y no tan arriesgada. David es ese último perfil. Mark en cambio lleva idea de continuar a pesar de que cada vez sea más imprudente justificar aquello. No se muestran pues como héroes, sino como personas normales, con sus dudas y contrariedades.

Triage, al margen de que es una película bélica, no se centra en la acción, sino que habla, verdaderamente, de los efectos psicológicos de la guerra en los fotorreporteros, del miedo, del sentimiento de culpabilidad que a veces les acecha y del sufrimiento que generan a sus seres queridos, quienes viven siempre con la angustia y la incertidumbre de que algún día no vuelvan más.

Pero no es fácil decidir el momento en que vas a hacer la última foto de tu carrera como corresponsal. Y cada día que pasa y no has tomado la decisión puede que sea el último.

Recordemos el caso de Endre Friedmann (como ya hemos apuntado en varias ocasiones, más conocido como Robert Capa). En 1954 la revista *Life* se había quedado sin fotógrafo para una misión en Indochina y se lo propuso a él, a pesar de que, tras cuatro guerras a sus espaldas y habiendo fundado la agencia Magnum, estaba un poco retirado de ese tipo de conflictos y que lo más probable es que dijera que no. Pero a pesar de las recomendaciones de su amigo John G. Morris para que no fuera, aceptó. Y fue justo en esa guerra cuando perdió la vida al pisar una mina antipersonas.

En el caso de los protagonistas de *Triage*, David toma la decisión coincidiendo con el inminente nacimiento de su primer hijo. Mark en cambio vivirá el dilema de seguir o no siendo reportero a raíz de una serie de sucesos que lo pondrán en jaque, tanto psicológico como físico.

Fotógrafos de la muerte

Título original:	<i>The Bang Bang Club</i>
Producción:	Foundry Films
Productores:	Daniel Iron, Lance Samuels, Adam Friedlander
Director:	Steven Silver
Guion:	Steven Silver
Fotografía:	Miroslaw Baszak
Música:	Philip Miller
Montaje:	Ronald Sanders
Intérpretes:	Taylor Kitsch, Malin Akerman, Ryan Phillippe, Frank Rautenbach, Patrick Lyster, Neels Van Jaarsveld, Russel Savadier
País:	Sudáfrica, Canadá
Año:	2010
Duración:	107 min. Color

The Bang-Bang Club es el nombre con el que se conocía a un grupo de reporteros gráficos que coincidieron cubriendo la violencia atroz del final del *apartheid* en Sudáfrica, a principios de la década de 1990. Existió realmente, aunque no era un club como tal, ni ningún otro tipo de formación pensada con un fin concreto. Simplemente eran cuatro reporteros que se encontraron en un momento, una circunstancia y un lugar determinado, y que acabaron entablando una relación que, si bien nació de lo profesional, acabó traspasando esa barrera. Eran Kevin Carter, Ken Oosterbroek, João Silva y Greg Marinovich. Todos ellos estaban alrededor de la treintena y trabajaban para el periódico *The Star*, aunque algunas de sus imágenes sobre la desgarradora guerra civil sudafricana dieron la vuelta al mundo (las vimos en periódicos como *Le Monde* o *The New York Times*), lo que popularizó su trabajo y a ellos mismos como grupo. Tanto fue así que la revista local *Living* hizo un artículo sobre ellos, a los que inicialmente llamaba The Bang-Bang Paparazzi, pero que finalmente acabaron siendo The Bang-Bang Club dadas las connotaciones negativas que tenía la palabra *paparazzi*.

Consideraban que su trabajo servía para acercar y sensibilizar al mundo de la realidad que se vivía en las calles, con toda su crueldad; imágenes muy lejanas a la superficialidad de las tomas fortuitas que destapan la intimidad de las celebridades. Como decía en la película el personaje de Kevin Carter sobre el trabajo de los fotorreporteros en zonas de conflicto o hambruna, «cuando estás allí ves cosas horribles y quieres hacer algo, y aquello que puedes hacer es una fotografía que lo muestre». Esta idea ha generado mucho debate social acerca de la ética periodística que bien aparece reflejada en la película y que en parte llevó al suicidio de Carter en la vida real.

Carter es conocido fundamentalmente por una fotografía mítica que realizó en Sudán en la que se veía a una niña famélica acechada por un buitre que esperaba el momento de su muerte. Le valió el premio Pulitzer en 1994, pero también una crítica feroz por haber dejado a la niña abandonada a su suerte, sin hacer nada por ella. Aquel tormento, su adicción a las drogas y la muerte de su compañero de batallas Ken, le sumieron en una depresión que acabó en suicidio dos meses más tarde de haber recibido el premio. Estos conflictos personales, que a menudo viven los reporteros y reporteras de guerra, se ponen de manifiesto en la película en varias ocasiones, especialmente a través del personaje de Kevin (interpretado por Taylor Kitsch) y de Greg Marinovich (Ryan Phillippe).

Marinovich, que venía de hacer fotografía antropológica, acabó documentando para prensa el conflicto de Sudáfrica junto a Carter y el resto del grupo. En un momento se ve cómo intenta defender a un hombre para evitar su muerte, quien acaba siendo quemado y rematado con arma blanca, mientras Marinovich lo documenta con su cámara. Ya que no ha podido hacer nada por él, al menos contará al mundo la injusticia que esa persona y otras muchas están viviendo en el país, en un intento de clamar justicia. El testimonio gráfico que recogió de ello le hizo ganar también un Pulitzer, en este caso en 1991. Galardones agri dulces en los que se mezcla la satisfacción de ver reconocido su trabajo con el desaliento del reportero en determinados momentos de extrema crudeza. Y esto en el mejor de los casos; cuando consiguen salir, si no indemnes, al menos vivos.

La película refleja también la muerte de Abdul Sharif, otro personaje real, y del propio Ken Oosterbroek. Era el 18 de abril de 1994

y mientras cubría las revueltas en Tozoka (cerca de Johannesburgo) junto a otros compañeros, Oosterbroek fue alcanzado por una bala que le causó la muerte. En el caso de João Silva, su trabajo también le pasó factura a pesar de que no se explicita en la película. Después de Sudáfrica siguió trabajando como fotorreportero, cubriendo entre otros conflictos, la guerra de Afganistán. Fue allí donde en octubre de 2010 perdió ambas piernas al explotarle una mina.

Con el tiempo Silva y Marinovich han seguido en contacto, y escribieron juntos el libro *The Bang-Bang Club. Snapshots from a Hidden War* (Basic Books, 2001). Fue el que inspiró esta película que, a partir de los relatos autobiográficos de ambos, y a pesar de ser una ficción, intenta acercarse a sus vivencias de la forma más fiel posible, recreando momentos que tuvieron lugar tanto delante como detrás de las cámaras. Y lo mismo con los personajes; aparte de algunas figuras ficcionadas aparecen otras que fueron reales, como Alf Kumalo, uno de los pioneros del fotoperiodismo en Sudáfrica, y al que en la película vemos como una voz diferente, la del reportero negro en una guerra entre la población negra. Una visión distinta y con menor fortuna que la del reportero blanco que representan los cuatro miembros del Bang-Bang Club. En cuanto a los hechos, en los títulos de crédito del final vemos las fotografías reales que a lo largo del filme hemos visto acontecer, y ciertamente se aprecia una gran fidelidad de la ficción con la realidad, fruto de un cuidado trabajo de documentación y diseño de producción.

Con igual esmero (y más allá de la historia concreta del grupo y de sus vivencias) esta película muestra a grandes rasgos lo que es el trabajo del fotorreportero. Las diferentes figuras profesionales, las formas de contratación y emplazamiento de noticias, el reconocimiento, los conflictos éticos, los peligros, la pugna por obtener *la foto*, el tipo de equipos o cómo se vive la noticia desde el campo de batalla. Como decimos, a grandes rasgos y conscientes de los cambios que ha vivido la profesión en los últimos años. Aun así, *Fotógrafos de la muerte* sirve como retrato (a la vez que homenaje) de los fotógrafos de prensa, y más concretamente de los que se encuentran en zonas de conflicto.

My Little Princess

Producción: Les Productions Bagheera, Love Streams Agnès B. Productions,
France 3 Cinéma
Productor: François Marquis
Directora: Eva Ionesco
Guion: Eva Ionesco, Marc Cholodenko, Philippe Le Guay
Fotografía: Jeanne Lapoirie
Música: Bertrand Burgalat
Montaje: Laurence Briaud
País: Francia
Año: 2011
Duración: 105 min. Color

My Little Princess (Eva Ionesco, 2011) es todo menos un cuento de princesas. Bajo los seudónimos de Violetta Giurgiu y Hanna Giurgiu, Ionesco cuenta una historia real, la suya propia y la de su madre, la fotógrafa Irina Ionesco, cuya relación la ha marcado de por vida.

Irina Ionesco es una reputada (y controvertida) fotógrafa que, al amparo de amigos artistas y del París de la década de 1970, empezó a realizar sus primeras imágenes. Solía retratar a mujeres semidesnudas en poses sugerentes y puestas en escena en que mezclaba el lujo trasnochado (adornado de joyas, plumas y encajes) con cierto misticismo gótico. En 1965 nació su hija Eva, que apenas conoció a su padre (de quien Irina se separó cuando Eva tenía tres años). Su madre se encargó de alejarla de él con sus continuos vituperios y evitando que se relacionaran (Lamberterie; Dupuis, 2017), algo que si bien no aparece en *My Little Princess*, sí le sirvió como punto de partida para escribir en 2017 la novela *Innocence* (Ionesco, 2019). Lo que cuenta en esta película tuvo lugar dos años más tarde de la separación de sus padres y es, hoy por hoy, su recuerdo de vida más espeluznante a pesar de la exquisitez visual con la que lo narra.

Eva vivía con su bisabuela en París, en el mismo edificio que su madre. Cuando tenía cuatro años su madre empezó a tomarle fotografías; pronto vio en la niña un filón, artístico y comercial según ella, pero que emanaba un erotismo obsceno, más propio de la pornografía infantil. Así se refleja en la película, con la que la directora intenta recrear situaciones y fotografías que le hizo su madre, medio desnuda, maquillada, ataviada con vestidos sugerentes y atuendos fetiche, y en poses eróticas. No obstante, consciente de la crudeza de las escenas, Eva Ionesco hizo algunas alteraciones en el guion. Por un lado, hizo que la protagonista tuviera diez años y no cuatro o cinco como hubiera sido en caso de recrear fielmente la historia; por otro, obvió las fotografías más improcedentes, retratando la idea a través imágenes ligeramente más suaves y pensando en no caer en el mismo juego perverso con la actriz que interpreta a Violetta-Eva. Sin embargo, en la realidad su madre era bastante más explícita en las tomas, justificándolas siempre con la palabra *inocencia* (de ahí que posteriormente la tomara para titular la novela), cuando bien sabía de la salida comercial que una niña desnuda tenía y no solo bajo el pretexto del arte; de hecho Eva llegó a aparecer en revistas como Playboy o Penthouse y a participar en algunos filmes de carácter erótico. Así es como se convirtió para las miradas más llenas de perversión en una mezcla entre Lolita y *femme fatale* sin apenas haber llegado a la pubertad.

La película, al igual que el libro *Innocence* escrito por ella misma, o *Eva* (Liberati, 2015), la novela de su marido que también retrata su historia, es una forma de contar al mundo su versión de los hechos y el dolor que le ha supuesto a lo largo de los años. En cine, si *My Little Princess* fue su *opera prima* como directora, unos años más tarde rodó *Une jeunesse dorée* (2019), volviendo a ahondar en su propia biografía, con la misma calidad y sensibilidad estética y contando para ello con parte del elenco de la película anterior: Isabelle Huppert y su propio hijo en la vida real, Lukas Ionesco.

Forma parte de la necesidad de la directora de sobrellevar su pasado, el cual a la vez le atormenta e inspira a la hora de crear obras como estas, aunque asegura que escribirlas no siempre resulta fácil tras lo vivido.

Al mismo tiempo nos hace reflexionar sobre los límites de la fotografía. Uno de los conceptos de los que se vale el personaje Hanna-

Irina para rendir cuentas del tipo de fotografías que realiza a su hija es el concepto de *arte*. Con él todo vale. Usa referencias a artistas como Balthus, cuando le pide que abra más las piernas, o a Lewis Carroll y las fotografías que realizó a menores desnudas. La obra de ambos también ha generado gran polémica a lo largo de la historia, por mucho que el personaje de Hanna-Irina se empeñase en definirse como *una artista intelectual* o que las fotos eran parte de la libertad de expresión como artista que era. Ahora bien, ¿dónde acaba la libertad de expresión del artista? ¿Dónde termina el arte y empieza la pornografía? ¿Qué papel ocupa determinado tipo de fotografía en la cultura de la violación? ¿Cuál es o debe ser la responsabilidad del artista? Son solo algunas preguntas que nos hacen plantearnos la película por la tiranía de la madre, que sin reparos vendió la imagen de su hija, dejándola a disposición del ojo depredador (aunque este se las diera de docto, bohemio o entendido en arte).

También, y llevando a otro nivel la reflexión, nos hace plantearnos la prioridad de derechos. ¿A quién pertenecen las imágenes en este caso? ¿Son de la artista como bien apunta su personaje en la película? ¿Son de Eva? ¿A quién las ha comprado para su publicación o disfrute personal? En fotografía depende de si hablamos de derechos de autor, de imagen o de explotación, y en cada situación la respuesta sería una u otra, pero un caso de controversia como este nos hace pensar en la idea de hacer primar unos sobre otros.

En 2012 en la resolución de la demanda que Eva interpuso a su madre por la toma y difusión de fotografías de ella entre los cuatro y los doce años, infringiendo así el derecho a la imagen y la privacidad, el tribunal de París le dio la razón, y obligó a la fotógrafa a que le entregara los negativos. No obstante, rechazó la petición de la víctima de prohibir a su madre explotar comercialmente esas fotografías, que cerca de medio siglo después de haber sido tomadas aún se encuentran a la venta, contra la voluntad de Eva.

For Lovers Only

Producción: Polish Brothers Construction, Prohibition Pictures
Productores: Sean King O'Grady, Mark Polish, Michael Polish
Director: Michael Polish
Guion: Mark Polish
Fotografía: Michael Polish
Música: Kubilay Uner
Montaje: Cary Gries
Intérpretes: Stana Katic, Mark Polish
País: Estados Unidos
Año: 2011
Duración: 87 min. Blanco y negro

Cuarenta y ocho son las veces que Yves (Mark Polish) ha estado en París, aproximadamente, después de su romance con Sofía (Stana Katic). Suele ir alrededor de unas seis veces al año por motivos de trabajo. Es fotógrafo y se le encomienda la tarea de tomar imágenes de grandes destinos de Francia. Pero Yves no está en su mejor momento, y así lo reflejan sus fotos. Es incapaz de mostrar al mundo la belleza de una ciudad como París. El objetivo de su cámara solo se detiene en cosas inanimadas, cuando no exánimes. Elementos como puentes, ventanas, o incluso una paloma con un fatal destino tras un atropello, que confieren a las fotografías cierto aire romántico, con gran carga sentimental y poética. Estas hablan del momento que está viviendo el protagonista y de lo que la fotografía es para él: la vive como algo íntimo y hasta cierto punto escapista.

Después de ocho años se produce en una calle un cruce inesperado con Sofía. Un no saber qué hacer ni qué decir. Sofía se limita a darle su tarjeta por si le apetece llamarla. Y, contra su propio pronóstico, así lo hace. La pareja se reencuentra y vuelven a aflorar sentimientos del pasado, a pesar de haber rehecho sus vidas tras la ruptura.

Ambos se brindan la oportunidad de pasar juntos unos días, en un viaje que va desde Normandía hasta Saint Tropez y en el que Yves retoma la fotografía de una manera tan pasional como el propio *affaire* con Sofía. Una muestra más de cómo canaliza sus sentimientos a través de la cámara, algo que él mismo llega a verbalizar cuando Sofía le pregunta, curiosa, qué busca cuando mira por el visor. Al margen de enfocar, de encuadrar, lo que Yves busca es sentir.

Y es quizás eso lo que está malogrando la visión de Yves, tal y como dicen los editores de las revistas para las que trabajaba. De un tiempo a esta parte parece que había dejado de sentir, ya no ve lo que ellos quieren que vea. Tan solo ve y siente a Sofía, por todas partes, algo que se vuelve aún más intenso al volver a París, ciudad en la que ambos convivieron.

Yves tras la cámara es él en busca de la pureza de sus sentimientos, desnudo. Y protegido. Allí se esconde. Al igual que lo hace tras unas gafas oscuras cuando no dispara. Son espacios de confort. Detrás de la cámara se siente seguro, todo lo contrario que cuando le hacen un retrato a él. Que le hagan fotos, como a tantos otros fotógrafos y fotógrafas, le incomoda, es como si de repente su *arma* se volviera en su contra, como una amenaza que lo descubre frágil y vulnerable. Pero al final, con Sofía se permite ciertas licencias, la cámara se convierte en un elemento indispensable a la hora de redescubrirse el uno al otro.

Sin embargo, la fotografía, al igual que hace reavivar la pasión del pasado, devuelve a los protagonistas a la realidad del presente a través del retrato que Yves lleva consigo de su hija. Así es el poder dual de la fotografía, que del mismo modo te acaricia por cuanto sientes a través de ella como te azota la conciencia. Y así es como lo vive el espectador al mismo tiempo que los personajes y (casi) con la misma intensidad. No solo por la historia en sí, sino por cómo se nos cuenta y los recursos expresivos que usa.

Es una película que apuesta por el blanco y negro para contar la historia de amor, a la par hermosa e imposible, con un manejo de la luz y una composición de planos deliciosa, como años después hemos visto también en *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018). La diferencia entre ambas películas no obstante radica en cuatro millones de dólares a favor de *Cold War*. De hecho, dentro del cine *indie*, *For Lovers Only* es

de lo más *indie*. Y de lo más barato. Es una producción de los conocidos como los hermanos Polish, un par de gemelos productores, guionistas, actores y directores de cine. Estos, junto al productor Jonathan Sheldon (quien se estrenó en 2016 también como director y guionista con la película *Swing State*), ya en 2005 publicaron el libro *The Declaration of Independent Filmmaking*, una guía para hacer cine fuera de Hollywood.

Y un buen ejemplo de este cine DIY (*do it yourself*) es *For Lovers Only*, que les sirvió, además, de experimento cinematográfico. Al margen de la comida y los taxis, poco más costó la película. Michael Polish, el director, grababa con su cámara fotográfica, una Canon 5d Mark II; su hermano, Mark Polish, además de ser el guionista, actuaba (junto a Stana Katic); para la iluminación emplearon básicamente luz natural; no pidieron permisos de grabación; el hecho de ser tan poca gente hacía que pasaran por unos novios cualquiera haciéndose un reportaje de pareja (Steve Pond, 2011). El montaje lo hicieron con sus propios equipos. No invirtieron en *marketing* ni publicidad. Ni tan solo se estrenó en sala. Simplemente la publicaron en plataformas de vídeo bajo demanda (VOD) como iTunes y lanzaron, como disparos al aire, algunos tuits.

Apostaron por una forma diferente de producir y distribuir cine que, además, resultó muy rentable, pues solo durante el primer año recaudó más de doscientos mil dólares.

Nos recuerda a veces, por su filosofía y por su estética, a la *nouvelle vague*, a pesar del medio siglo que la separan de esta. La sencillez técnica, el acercamiento a las historias personales, la iluminación natural, el bajo presupuesto, las calles como escenario, los planos realizados cámara en mano, el blanco y negro así como su vocación por experimentar. Por momentos es un reflejo de las tomas fotográficas del propio protagonista.

La maleta mexicana

Producción: 212 Berlin, Mallerich Films Paco Poch
Productores: Trisha Ziff, Paco Poch, Víctor Cavaller, Eamon O'Farrill
Productores asociados: Benjamin Tarver, Marco Polo Constandse, Avelino Rodríguez, Michael Nyman
Directora: Trisha Ziff
Guion: Trisha Ziff
Fotografía: Claudio Rocha
Música: Michael Nyman, Gerard Pastor
Montaje: Luis López, Paloma Carrillo, Bernat Aragonés
País: España, México
Año: 2011
Duración: 89 min. Color

La historia de que una maleta cargada de negativos de la Guerra Civil española fue enviada a México para salvaguardar parte de la memoria de la contienda era conocida. Aun así nadie la había visto y pocas pistas pudo recabar el fotógrafo Cornell Capa (hermano de Robert Capa y fundador del International Center of Photography) para recuperarla a pesar de su insistente y vana búsqueda.

En 2008, los medios de comunicación se hacían eco de la recuperación de la maleta, lo que conmocionó a una España que, tan solo unos meses antes, había aprobado la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007, de 24 de diciembre) por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura. Fue como una aparición divina en el momento oportuno. De hecho, el momento de la aprobación de la ley coincidió casualmente (con escasos días de diferencia) con el de la entrega de la maleta a Cornell (aunque la noticia se hiciera pública más tarde).

Se conoce como *la maleta mexicana* aunque ni era maleta, ni era mexicana. Tampoco era una sola. En realidad se trataba de tres cajas

de cartón de bombones compartimentadas con cerca de cuatro mil imágenes fotográficas tomadas durante la Guerra Civil española por el ya mencionado en otros capítulos Robert Capa (Endre Friedmann), Gerda Taro (Gerta Pohorylle, fotógrafa que también se encontraba tras el seudónimo de Robert Capa) y Chim (David Seymour) que vieron la luz en México, setenta años después de haberse escondido primero y olvidado después.

El asistente y amigo de Capa, Csiki Weisz, que se encargaba del revelado y clasificación de los negativos, como custodio de los mismos decidió sacarlos de Europa. Era 1939 y el fascismo avanzaba a pasos de gigante. Csiki, consciente de su valor y del peligro que corrían se las ingenió para embarcarlos hacia México de la mano del general Francisco Aguilar González. No obstante, décadas más tarde se cedieron a una amiga del general quien acabó donándolos a su sobrino, Benjamin Tarver. Es en manos de este cuando, tras años de ruta de armarios, polvo y olvido, renace la historia.

Tarver estuvo negociando con el ICP (International Center of Photography) durante casi una década. Finalmente cedió los materiales pactando la realización de una película (la que ocupa este capítulo) que dirigió la comisaria de fotografía y realizadora Trisha Ziff, aunque él figura como productor asociado.

Un documental que, como las propias imágenes de Taro, Capa y Chim, hace que el público se implique emocionalmente. Esto es posible, en primer lugar, por el gancho de la historia en sí misma y por otra parte por la forma de contarla. Es como si abrieran ante nuestros ojos las tres cajas de imágenes, mientras nos van narrando un relato no solo de guerra y trincheras sino también de personas. Las que empuñaban un fusil, las que morían por ideología o por azar despiadado, las que normalizaron la contienda en su día a día, las que a pesar de todo regalaban una sonrisa a la cámara. En este último grupo destacan las imágenes de los propios fotógrafos que se muestran relajados en sus descansos, en los que aún tienen energías para apretar el gatillo de la cámara e inmortalizar también sus momentos personales al margen de los laborales. Esto demuestra que no solo viven la fotografía como un trabajo, sino que es parte de su vida, tanto profesional como personal.

También hay una vinculación personal con aquello que retratan; muestra de ello es su compromiso con la causa republicana, no únicamente en las trincheras sino fuera de ellas, a través de retratos a iconos como Dolores Ibárruri o la escritora María Teresa León, imágenes de las cuales se encuentran entre los ciento veinteseis rollos de película encontrados y clasificados por Csiki, quien, a pesar de que no estuvo en el frente, vivió la Guerra Civil española muy de cerca. Revelaba negativos, positivaba, archivaba e incluso salvaguardaba todos los materiales en el segundo piso de un laboratorio ubicado en la calle Froidevaux de París.

Su hazaña, al sacarlos de allí y guardarlos en un lugar más seguro como era México, es lo que va trazando la historia que se desenvuelve en torno a dos líneas narrativas paralelas: por un lado, la de la propia maleta y por otro, la de la prospección y apertura de fosas comunes en España. Ambas están más relacionadas de lo que pueden sugerirle a simple vista al espectador puesto que ambas hablan de la recuperación de la memoria histórica. Como los negativos, miles de cuerpos fueron buscados durante décadas tras la Guerra Civil. Muchos de estos cuerpos además, son una pieza clave en la búsqueda de la identidad de muchos mexicanos y mexicanas cuyas raíces se encuentran en alguna fosa de España.

Esta última línea narrativa no obstante, llega a ser desconcertante para el espectador en cierto modo por el metraje que ocupa; se le confiere un peso que fue ampliamente debatido durante el rodaje y posterior montaje y que para muchos espectadores y parte de la crítica no resultó del todo certero, tal y como nos contó el productor de la película Paco Poch. Al margen de ello, contribuye a posicionar el documental de igual forma que lo estaban las imágenes de Taro, Capa y Chim. En él se palpa el compromiso por honrar la memoria histórica, en un momento en que la apertura de las *fosas de la vergüenza* en España era un tema candente, tanto en la calle como en el propio Congreso de los Diputados.

Una historia para los Modlin

Título original: *A Story for the Modlins*
Producción: Dok Films
Productor: Sergio Oksman
Director: Sergio Oksman
Guion: Carlos Muguiro, Emilio Tomé, Sergio Oksman
Fotografía: Migue Amoedo
Montaje: Fernando Franco, Sergio Oksman
País: España
Año: 2012
Duración: 26 min. Color

Los Modlin fueron una familia poco convencional. También lo fue su historia, su final, el libro que se escribió sobre ellos y esta película.

Eran originarios de Carolina del Norte, donde Margaret y Elmer se conocieron y contrajeron matrimonio. Tiempo después se mudaron a Los Ángeles en busca de fama. Por aquel entonces Elmer probaba suerte en Hollywood, haciendo pequeños papeles en algunas películas en las que en ocasiones ni tan solo aparecía en los créditos (como en el caso de *La semilla del diablo*, de Roman Polanski, 1968). Mientras tanto, Margaret arrancaba su carrera artística como pintora, a lo que se dedicaría hasta el final de su vida y de quien su marido fue el principal y más devoto admirador. En Los Ángeles nació su único hijo, Nelson Modlin, para quien desde el inicio proyectaron un futuro como estrella.

Más tarde se mudaron a Madrid, sin dar cese a sus anhelos de fama, donde Margaret siguió pintando. Elmer hacía apariciones en algunas películas, series y anuncios publicitarios —lo vimos entre otros, en *Ellas los prefieren... locas* (Mariano Ozores, 1976), y en algún capítulo de *Curro Jiménez*— y Nelson estudiaba a la par que posaba como modelo para los cuadros de su madre (quien se definiría por sí misma y por su marido como «la mejor pintora del apocalipsis de todos los tiempos»).

Esta historia que resumimos en dos escasos párrafos y que podría habernos contado un amigo o familiar de los Modlin, sin embargo tiene mucha más enjundia y llevó mucho tiempo hasta ser armada y reconstruida. De hecho, como una excentricidad más de los Modlin, nace en la basura, a partir de unas fotografías desechadas.

Era 2003. Tras fallecer el último Modlin, Elmer (quien nunca superó la muerte de su mujer primero, y la de su hijo poco tiempo después), el piso de la calle Pez, de Madrid, donde vivían había sido vaciado. Sus pertenencias acabaron a pie de calle, junto a un contenedor, donde acudieron decenas de personas para ver qué podían rescatar. Entre ellos, y avisado del botín por su cuñado, estaba el fotógrafo Paco Gómez. Él, que en sus tiempos mozos había sido basurero, sabía los tesoros que podían encontrarse entre un montón de desperdicios.

Mientras otros rescataban algún mueble y enseres varios, Paco Gómez, en un acto en cierto modo fetichista, recogió cuantas fotografías y negativos pudo. No fue el único, pero sí el que quizás mayor cantidad de material se llevó.

Cuando se dispuso a verlo quedó bastante perplejo ante unas imágenes tan perturbadoras como histriónicas, capaces de desconcertar a cualquiera. ¿Quiénes eran aquellas personas? ¿Qué juego tan extraño llevaban entre manos? ¿Qué relación les unía? y un sinfín de preguntas más que le hicieron empezar una investigación que le llevó años. Otro tal vez hubiera abandonado, pero como nos contó Gómez, si algo le define es la tozudez. Para todo. No se da por vencido, y eso es lo que le hizo reconstruir pieza por pieza la historia de esta familia, y que años más tarde contaría en su libro *Los Modlin* (Gómez, 2013), posible gracias al apoyo de micromecenazgos que apostaron fuerte por esta historia en una campaña de *crowdfunding* lanzada por él mismo.

Los Modlin, que llegaron a su vida por cosas del azar, acabaron dando un giro a la trayectoria de este fotógrafo de eventos quien aún hoy vive ligado a esta familia a pesar de que nunca se conocieron.

Con su libro pretendía dar a los Modlin esta fama que habían estado persiguiendo durante toda la vida y que nunca llegaron a alcanzar. Los dio a conocer al mundo, que pronto se interesó por ellos.

Por otro lado, y a partir del tesoro de Gómez, el director Sergio Oksman realizó *Una historia para los Modlin*, una película de veintiséis

minutos en la que la misma historia se cuenta desde otro ángulo e intención. Si Gómez quería conferirles la fama que no tuvieron en vida y convertirlos en una especie de leyenda, Oksman pretendía realizar una película que sirviera de broche final a sus vidas para que después de tanta intensidad descansasen por fin en paz. Esto tampoco resultaba tarea fácil, hasta el punto de que llegó a hacer más de quince películas distintas hasta que dio con la versión final. Entre ellas, en palabras de Oksman en la entrevista que le realizamos, se encontraba un tríptico a partir del recurso de pantalla dividida (y en que cada partición pertenecía a uno de los Modlin), una misa de réquiem o una historia que acontecía en la esquina de la calle Pez donde se originó la recuperación de la historia familiar y donde llegaron a rodar. Pero ninguna de las opciones le convencía y siguió explorando. Cuatro años de trabajo duro en que al puzle de los Modlin se sumaba el afán experimental de Oksman, preocupado además por hacer que el espectador se convirtiera en un actor más de la ecuación habilitándole un espacio en la película para que hiciera su propia aportación al encaje de piezas.

Esto dio como fruto una película breve (más breve de lo que el público hubiera deseado), aparentemente sencilla (por la puesta en escena y el estilo narrativo tanto oral como audiovisual), pero con un trasfondo intencionadamente enrevesado, sobre todo por el juego que propone entre la realidad (si es que hay una realidad verdadera) y el contrato de ficción que desde un inicio pacta con el espectador. La respuesta fue abrumadora: el paso por trescientos festivales de todo el mundo y más de noventa reconocimientos, entre ellos, el Goya al mejor corto documental.

Pero por mucho que parezca que, con todo, la historia de los Modlin no ha quedado zanjada, nada más lejos de la realidad. Paco Gómez a día de hoy sigue recibiendo correos de desconocidos que han encontrado por algún lado nuevas pistas de esta familia; desde una película, hasta un anuncio de colchones. Y es que hay historias que aparecen para quedarse. Si los Modlin levantasen la cabeza no podrían estar más felices al ver que finalmente consiguieron su propósito.

La fotógrafa

Producción: La Mirada Lenta, Films 59 - Pere Portabella
Productor: Fernando Baños Fidalgo
Coproductores: Pere Portabella
Director: Fernando Baños Fidalgo
Guion: Fernando Baños Fidalgo
Fotografía: David Cendrós
Música: Fernando Baños Fidalgo
Montaje: Fernando Baños Fidalgo
Intérpretes: Zay Nuba, Susi Sánchez, Héctor Molnar, Manuel Campodónico, Francisco Olmo
País: España
Año: 2013
Duración: 117 min. Color

Cuando Sara (Susi Sánchez) se dio cuenta de que perdía la memoria empezó a escribir historias con las fotos que había hecho por todo el mundo. Sin embargo, a su muerte, su hija Kath (Zay Nuba) descubre que no todas tenían una historia escrita asociada, llamándole especialmente la atención unas que por su naturaleza y por cómo las había guardado, le hacen cuestionarse quién era verdaderamente su madre. La fotógrafa, profesión que da título a la película, era una fotoperiodista parca en palabras que cubrió la dictadura argentina a finales de la década de 1970 y principio de la de 1980, así como las revueltas civiles que propiciaron el corralito en 2001. A esto último corresponden las imágenes que Kath encuentra y a partir de las cuales emprende un viaje de acercamiento a la cara más reservada de su madre.

Fernando Baños realizó esta historia con el apoyo de Pere Portabella, tras el que estuvo más de un año para presentarle su idea y por la que el productor finalmente decidió apostar, siendo un proyecto modesto en cuanto a presupuesto pero de gran riqueza estética y narrativa. Se trata de una película de cariz pausado, en la que Fernando Baños recupera

algunos elementos cinematográficos que normalmente suelen desestimarse por la velocidad del montaje, tales como los silencios, los tiempos muertos o las acciones cotidianas sin gran valor descriptivo pero que refuerzan la implicación sensible del espectador. Una forma de contar historias menos convencionales, influenciada por el cine calmo pero marcadamente emocional de directores como Angelopoulos o Tarkovski, que Baños también trabajó en su tesis *Tiempo lento en el cine y el vídeo contemporáneo* (2013).

El resultado es una película de hora y media contada con apenas cuarenta planos, muchos de ellos planos secuencia, repleta de pausas reflexivas y que invita al espectador a elaborar sus propias elucubraciones acerca de la historia y de los personajes. Y todo ello a través de la fotografía como componente capital.

Al margen de la profesión del personaje principal, el papel de la fotografía en la película, en palabras del director «lo es todo», tanto dentro como fuera de la diégesis. De hecho, ya de entrada la idea seminal de la historia se basa en ella.

Baños se encontraba viendo el documental *Memoria del saqueo* (Fernando Pino Solanas, 2004) cuando una imagen le impresionó especialmente: la de un manifestante que con su monopatín golpeaba enardecido una tanqueta de la policía ante las cámaras de varios reporteros. Enseguida pensó en qué fotografías habrían tomado los reporteros de aquel instante. La inquietud por obtener una respuesta le llevó a viajar a Argentina, donde durante un mes estuvo recorriendo periódicos, archivos y asociaciones de prensa sin demasiado éxito, tras lo cual volvió a España (bastante desalentado, por cierto). Pero dos semanas más tarde de su vuelta recibió una llamada de alguien que, atendiendo a su petición, había conseguido localizar a uno de los fotógrafos que cubrieron aquel momento de las revueltas. Finalmente llegó a Tito La Penna.

La Penna cedió sus imágenes a Baños y a partir de ahí se inició el guion de *La fotógrafa*. Las fotografías que aparecen son reales, y aunque son el motor de la historia solo las vemos en un momento concreto, cuando la hija de la fotógrafa las va colgando en una de las paredes de su casa. Hasta entonces solo hemos oído hablar de ellas. Forma parte de la estrategia que sigue Baños para implicar al público. Tal y como él mismo nos contó, como cineasta considera que el espectador en el

cine en general es un agente pasivo, por eso crea mecanismos que le induzcan a imaginar, motivo por el cual decide ocultar algunas piezas de la historia. De este modo si se esfuerza entrará en el juego, pasando así a ser en cierta medida un espectador proactivo.

Esta película, además, tiene la particularidad de mostrar diversas vertientes del carácter representacional de la fotografía. En primer lugar, como forma de preservar la memoria; en vida, como útil para anclar los recuerdos que la enfermedad del personaje va desvaneciendo, y ya tras la muerte para que ese ser querido no quede en el olvido. Algo que igualmente se traslada al plano político y en concreto en relación con las fotografías de las víctimas de la dictadura argentina. No debemos olvidar, convirtiéndose así al mismo tiempo en un arma de justicia social.

Esta idea de la fotografía como arma de justicia social la identificamos también cuando Sara explica en una de las escenas, que cuando la prensa tomaba fotografías de las Madres de la Plaza de Mayo impedía, a la vez, que se quedaran solas ante la policía, sirviendo así tanto para vigilar (y controlar) a las fuerzas del orden, como para dar a conocer al mundo la existencia de los desaparecidos; una forma de intervención política que ayudó a crear la imagen de la represión.

Mil veces buenas noches

Título original: *Tusen ganger god natt*
Producción: Paradox Production
Productores: Finn Gjerdrum, Stein B. Kvae
Director: Erik Poppe
Guion: Harald Rosenløw Eeg
Fotografía: John Christian Rosenlund
Música: Armand Amar
Montaje: Sofia Lindgren
Intérpretes: Juliette Binoche, Nikolaj Coster-Waldau, Lauryn Canny, Adrianna Cramer Curtis
País: Noruega, Irlanda
Año: 2013
Duración: 117 min. Color

Hemos visto a lo largo del libro varias películas sobre fotógrafos de guerra. Películas que recrean imágenes muy duras de los campos de batalla (así como de refugiados) donde estos profesionales se dejan la piel, cuando no la vida, en sentido literal. El caso de *Mil veces buenas noches* (*Tusen ganger god natt*, 2013), si bien en esencia es muy similar a las historias que hemos visto en otras películas, tiene notables diferencias que hicieron que en su momento fuera muy bien recibida por la crítica y por la gente que se dedica a esta profesión.

Arranca con las imágenes del personaje protagonista, Rebecca (Juliette Binoche), haciendo un reportaje en Afganistán sobre mujeres terroristas suicidas. Por querer hacer una mayor (y más arriesgada) cobertura del caso, acaba siendo víctima del atentado perpetrado por una de las mujeres a las que ha retratado.

Pero el verdadero conflicto de Rebecca no está allí, ni en tantas otras zonas de conflicto a las que acude por trabajo, sino en su propia casa. Tras el atentado vuelve con su gente para poder recuperarse, pero se encuentra con sus hijas, quienes viven con el miedo constante de

que le pueda pasar algo y con un marido que no puede soportar más la situación. Aquí es cuando Rebecca debe elegir entre su trabajo o su familia. En torno a esta cuestión gira una serie de reflexiones que nos hacen entender por qué este tipo de profesionales deciden jugarse la vida y por qué les resulta tan dura la decisión de dejar su trabajo aun a sabiendas del peligro que comporta. En el caso particular de Rebecca, al margen de que otros piensen que lo hace por la emoción y por la adrenalina que entraña el riesgo, argumenta que lo hace en cierta forma para contribuir a que la gente despierte y pueda cambiar algo. Como ella misma dice, quiere que la gente se atragante con el café cuando abra el periódico, que vea, sienta, reaccione.

Cuando empezó a hacer fotos, era como una especie de terapia; estaba furiosa con el mundo y la fotografía la ayudó a expresarse. Pero, con el tiempo, su trabajo como fotógrafa se convierte en su vida y no lo hace porque ella lo necesite, sino porque «el mundo lo necesita». Que la gente sepa qué es lo que está pasando es la única forma de poder hacer algo. Sin embargo, ese ímpetu hace que muchas veces haga prevalecer *la foto* sobre su propia seguridad.

¿Por qué corren tantos riesgos estos profesionales? Esta misma pregunta nos hacemos como espectadoras y espectadores cuando vemos este tipo de filmes, asistimos a una exposición sobre fotoperiodismo, o escuchamos alguna noticia sobre algún reportero o reportera herida o muerta en zona de conflicto. Es la misma que el marido de Rebecca le hace a ella. Y quizás su respuesta sea la de muchos otros reporteros, como ya hemos visto en alguna otra película anterior. Según Rebecca, no lo piensa, no funciona así. Ella avanza y avanza, es cuestión de instinto, ni tan solo está asustada en la mayoría de casos. Simplemente es su trabajo y se deja llevar. Una visión bien distinta a la de la gente que la rodea, especialmente su marido y sus hijas, que contrariamente a ella sí están asustados, viviendo siempre con el miedo de que un día no vuelva. Esperando sin querer ese momento.

El director de la película, Erik Poppe, sabe bien de lo que habla. Él mismo fue reportero de guerra durante la década de 1980, cubriendo conflictos en América Central, Oriente Medio y el Sudeste Asiático, hasta que, después de una misión en Colombia a raíz de la cual fue hospitalizado, decidió dejarlo y estudiar cine. En *Mil veces buenas noches*

aúna ambas experiencias, contando desde la mirada cinematográfica algo que vivió en primera persona. Es tan autobiográfica que antes de darla por finalizada la mostró a su hija y a su esposa por si había algo que prefirieran no compartir y que se quedara en la intimidad del núcleo familiar. Tal y como él mismo afirmaba: «tomé mi propia historia, directamente de mi vida, y la convertí en la historia de la película» (Pape, 2014). Su mujer y su hija dieron la aprobación a la cinta; también sus colegas de profesión le mostraron su apoyo al sentirse identificados con el tipo de dilemas a los que se enfrenta el personaje.

Porque como Rebecca, a menudo estos reporteros llegan a casa y por más que lo intentan, no acaban de encontrar su sitio. Ella acaba siendo una especie de inadaptada que no encaja ni en grupos familiares, ni entre amigos, ni en el grupo de padres del colegio de sus hijas. Su lugar es recorrer el mundo, de conflicto en conflicto, cámara en mano. Y todo ello, a pesar de lo ingrato de la profesión, que no es solo presenciar el horror de la guerra, el acecho de la muerte, sino también jugarse la vida por mostrar al mundo algo y que te digan que no van a publicarlo porque no interesa a la gente, por razones políticas, por lo que sea. Y seguir defendiendo la profesión y jugándose el tipo. Rebecca no puede evitarlo, lo lleva dentro, y aprovecha cualquier pretexto para volver: ya sea para un trabajo del colegio de su hija, o para ampliar un reportaje anterior bajo la promesa de la editora de que esta vez sí, será publicado.

Destaca en la película también la visión de los hijos, que poco tratan otras películas. Hemos visto en todo caso el sufrimiento de las parejas, pero *Mil veces buenas noches* va más allá, exponiendo el de unas niñas que poco a poco van entendiendo lo que implica un trabajo como el de su madre y toman consciencia del peligro y de la posible pérdida. También de la dureza de haberla de compartir, cuando ellas la necesitan más que a nada, porque otra gente también la necesita. Esa lidia constante entre el amor que le profesan, pero también el reproche por su constante ausencia; la ira combinada con la admiración por su valentía, solidaridad y avidez de justicia social. Un ejemplo a seguir a ratos, y un ejemplo a no seguir a otros.

Un lugar en la Tierra

Título original:	<i>Une place sur la Terre</i>
Producción:	Le Bureau, Versus Production, France 2 Cinéma
Productores:	Bertrand Faivre, Sophie Quiedeville
Directora:	Fabienne Godet
Guion:	Fabienne Godet, Claire Mercier Frank Vassal
Fotografía:	Crystel Fournier
Música:	François Eudes Chanfrault
Montaje:	Florent Mangeot
Intérpretes:	Benoît Poelvoorde, Ariane Labed, Max Baissette de Malglaive
País:	Francia, Bélgica
Año:	2013
Duración:	100 min. Color

Antoine (interpretado por Benoît Poelvoorde) es un fotógrafo que se encuentra bastante perdido, tanto a nivel personal como profesional, algo que trata de remediar a base de la ingesta constante de alcohol. Esta mezcla de falta de sentido de la vida con su cada vez más flagrante problema de alcoholismo hace que desperdicie el gran talento fotográfico que tiene, encerrándose en un limitadísimo círculo de gente que incluye fundamentalmente a su vecino Mateo (Max Baissette de Malglaive): un niño al que cuida de vez en cuando y que se convierte en su mejor amigo.

Se gana la vida realizando algún que otro encargo de fotografía social como bodas, comuniones y cumpleaños, pero sin demasiada motivación ni apetencia. No cumple plazos, desaprovecha oportunidades y vive en una constante apatía. La responsable de la empresa para la que trabaja, quien le provee los encargos, insiste en el gran talento que tiene y le alienta a entrar en determinados circuitos que harán avanzar su carrera, le invita a eventos y le propone ciertos trabajos. Pero él prefiere quedarse en su modesta casa, fumando, bebiendo, al margen del mundo. Allí tiene montada sobre un trípode una cámara

con teleobjetivo con la que fotografía algunas escenas que atisba desde la ventana; entre ellas, la de una vecina, Elena (Ariane Labed), quien una noche decide probar suerte y tirarse desde la azotea con fines suicidas. Él, desconocedor de sus intenciones, va tomando fotografías hasta el momento del desplome. Es entonces cuando sale a socorrerla. Finalmente se salva y acaban dándose la oportunidad de conocerse.

Estas dos almas atormentadas, cada cual con su estilo, encuentran en el otro cierta familiaridad, y poco a poco se van reconciliando consigo mismos y, a la par, con el mundo.

En el caso de Antoine, su redención emocional va ligada a la fotografía. En aquella chica ha encontrado a una especie de musa. Gracias a ella recobra algo que había perdido hace años: la confianza en él y la ambición. Pero como él mismo indica, no se trata de una ambición mundana, sino personal, lo que se conoce como *tener alma*.

Retrata su proceso de recuperación del intento de suicidio, sus avances en la sala de rehabilitación, los momentos que pasan juntos. Pero también la sigue fotografiando con su teleobjetivo, sin que ella lo sepa, desde su casa, a través del ventanal, cual *voyeur*. En este sentido, franquea los límites de la intimidad de ella inmiscuyéndose en su vida a través de la cámara, sin su conocimiento y sin su consentimiento. No lo hace con mala intención, sino que es su manera de acercarse a ella, de conocerla un poco mejor, de mirarla y admirarla. Pero no porque exista esa intención platónica deja de ser algo turbio y cuando menos inquietante. Sobrepasar ciertos límites, como husmear (y más aún fotografiar) la vida privada ajena es una práctica deshonesta que poco tiene que ver con el romanticismo o con la admiración. Aunque la realización de las fotografías se edulcore con música, o con la magia del cuarto oscuro durante el revelado. A pesar de que hayamos cogido cariño a ese antihéroe que es Antoine. Porque no deja de ser alguien que espía a su vecina y le hace fotos sin su autorización. Aunque sean fotografías de gran sensibilidad y belleza.

El autor real de estas fotografías que vemos en la película es Michael Ackerman. La obra de este fotógrafo es bastante introspectiva y encaja mucho con la psicología de Antoine. Al igual que el personaje, tiene algo que no deja indiferente, una mirada muy particular que se hizo patente ya desde su primera exposición en 1999. Usa mayoritariamente

el blanco y negro, en escenas con una iluminación difícil, que le obligan a trabajar con ISO alta (lo que se traduce en imágenes llenas de grano). No son imágenes perfectas (en términos canónicos), sino que a menudo son imprecisas, desenfocadas o movidas, pero remueven algo en el espectador, y es justo eso lo que les da valor. Emocionan. En alguna de sus series cuestiona el tiempo y la muerte, y como en el filme de Godet, la música guarda íntima relación con la fotografía. En el caso de Antoine son las notas de Chopin interpretadas por Elena que lo seducen y arrastran hasta la ventana desde la que tomará las fotografías. Para Ackerman, fotografías y música también van de la mano, es por eso que prefiere para sus imágenes las presentaciones de diapositivas con banda sonora en vez de las exposiciones en formato convencional.

De igual forma, Ackerman y Antoine convergen en fotografiar a personas en las que reconocen algo de sí mismos. La melancolía de Elena es en cierto modo la melancolía del propio Antoine, ambos inadaptados que no acaban de encontrar su sitio. Como ellos, Michael Ackerman busca (y encuentra) en el mundo que atraviesa, reflejos de su malestar personal, dudas y angustias, tal y como reseña l'Agence VU que lo representa.

En la película Antoine también acaba siendo comisariado y expone en una galería belga las fotografías de Elena, que son al fin y al cabo su proyecto personal y artístico. Estas fotografías han sido realizadas con cámaras distintas, una réflex de 35 mm, una compacta o una Polaroid. Todas ellas analógicas. El propio Ackerman es un amante de este tipo de fotografía. Las cámaras que utiliza, como en la película, no son especialmente caras o sofisticadas. Y es que las grandes fotografías no siempre son tomadas con grandes equipos técnicos sino por grandes fotógrafos o fotógrafas.

Otra de las curiosidades es que el actor que representa a Antoine, Benoît Poelvoorde, también trabajó de fotógrafo en un momento de su vida, aunque tras repasar —después de muchos años— los trabajos que hizo, se declaró bastante malo (*Le Parisien*, 2013). Convendría verlo, no olvidemos que lo mismo pensaba su personaje y era un genio.

La sal de la tierra

- Título original:** *The Salt of the Earth*
- Producción:** Decia Films/Amazonas Images/Solares Fondazione delle Arti
- Productor:** David Rosier
- Coproductores:** Lélia Wanick Salgado, Andrea Gambetta
- Directores:** Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado
- Guion:** Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado
- Fotografía:** Hugo Barbier, Juliano Ribeiro Salgado
- Música:** Laurent Petitgand
- Montaje:** Maxine Goedicke, Rob Myers
- Intérpretes:** Sebastião Salgado, Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, Sebastião Ribeiro Salgado (padre), Hugo Barbier, Régis Muller, Jacques Barthelemy, João Pessoa Mattos, Leny Wanick Mattos, Lélia Wanick Salgado, Maria Tereza Salgado Rochas Bastos, Mischa, Rodrigo Ribeiro Salgado, tribu yali, tribu zo'é
- País:** Francia, Brasil, Italia
- Año:** 2014
- Duración:** 110 min. Blanco y negro y color

«**V**osotros sois la sal de la tierra», rezaba el versículo de Mateo 5:13. También así lo atestigua este documental cuando afirma que las personas son al fin y al cabo la sal de la tierra, idea que da título al mismo. Un título que comparte con la homónima película de 1954 dirigida por Herbert J. Biberman, y con la obra literaria de Daniel Wolf (seudónimo del alemán Christoph Lode) publicada un año antes del estreno del documental. Un concepto que, en el caso de la película que nos ocupa, nos habla de la esencia humana como motor, tanto de crecimiento y civilización, como de la propia destrucción.

Este título se posicionó en 2014 como una de las películas imprescindibles de los festivales de cine de todo el mundo consiguiendo, entre otros, un César al mejor documental, el Goya a la mejor película europea, el Premio del Público del Festival de San Sebastián, el Premio

Platino al mejor documental y una nominación al Óscar como mejor largometraje documental.

Y es que si bien hay documentales sobre fotografía por doquier, más allá de su vertiente ilustrativa, raramente consiguen remover conciencias a la par que deleitar visualmente al espectador como lo hace *La sal de la tierra* (*The Salt of the Earth*, 2014). Este documental que cuenta la historia del fotógrafo Sebastião Salgado es obra de su hijo, Juliano Ribeiro y Wim Wenders. Una obra audiovisual aunque de carácter fotográfico realizada por fotógrafos, como lo son —además del protagonista— ambos directores. Solo así es posible esta fusión estética entre la imagen fija y la imagen en movimiento.

Se fundamenta en las fotografías tomadas por Salgado a lo largo de su trayectoria profesional y en las imágenes que su hijo fue grabando en varios de los viajes que hicieron juntos. En este sentido, la sensibilidad con la que Juliano transmite se acerca bastante a la del propio Sebastião, algo que se refuerza además por el uso del blanco y negro a la hora de contar la historia, de la misma forma que lo hace Salgado padre en sus reportajes fotográficos. Esta fusión hace que el espectador entienda ambas cosas (fotografías y material rodado acerca de la trayectoria del fotógrafo) como un todo. Quizás porque, como hace Sebastião cuando va a hacer reportajes, Juliano adopta esa postura silenciosa y observante, pero a la vez cercana e íntima; una cercanía que mantiene como realizador pero también por su condición de vástago, y que no siempre fue ventajosa; nos referimos en particular a la hora de poner en orden todo aquel material. Llegados a ese punto, el proyecto de realizar un documental sobre Sebastião Salgado requería la visión de alguien que conociera la trayectoria y obra del fotógrafo pero que no tuviera ese grado de implicación emocional que tiene un hijo. Ahí fue cuando entró en la historia Wim Wenders, consiguiendo armar un relato que no es sino un diálogo a tres bandas para narrar la historia de Sebastião a partir de los recuerdos de las imágenes que han conformado su trayectoria profesional y personal.

Ya habíamos visto en otros documentales la sensibilidad de Wenders en lo que a las artes refiere; recordemos *Buenavista Social Club* (1996), una loa a la música cubana, o *Pina* (2011), sobre la bailarina y coreógrafa Pina Bausch. Esta vez el tema le resultaba más afín si cabe, por su

faceta de fotógrafo, y es que esa mirada fotográfica es lo que hace especial a *La sal de la tierra*. Junto con el testimonio de Sebastião y Juliano nos acerca a la belleza de las imágenes que se toman con el alma, pero también a la vida del fotógrafo. Esto último responde a interrogantes que los amantes de la fotografía nos hemos hecho en algún momento sobre la profesión y el cariz del reportero gráfico. Podemos ver cómo se desenvuelve entre las diferentes comunidades a las que retrata, qué cámaras y objetivos utiliza, cómo se prepara para realizar las tomas, sus tiempos de espera y no solo eso: también los momentos difíciles, las tomas malogradas o fallidas, o aún peor, el desconuelo de quien palpa de cerca la más cruda miseria humana. Porque no por ser aventurero y valeroso se es menos impresionable. «Cuántas veces tiré al suelo la cámara para llorar por lo que veía», dice Salgado haciendo estremecer al espectador.

Testimonios como este son los que conforman el recuerdo y la obra de este fotógrafo, siempre de la mano de su compañera Lélia, a quién conoció cuando ella tenía tan solo diecisiete años y con quien ha llevado a cabo sus proyectos fotográficos, pero también su proyecto de vida. A lo largo de todo el documental Léila aparece en segundo plano, desde la retaguardia, pero con la trascendencia de quien es un pilar fundamental. Con ella es con quien selecciona y edita las imágenes, con quien hace los visionados, con quien ha concebido sus grandes reportajes que le han merecido el reconocimiento internacional.

La propuesta para hablar de ellos, más allá de las imágenes de seguimiento de sus expediciones, es formalmente sencilla; un primer plano iluminado del fotógrafo, enmarcado por un fondo oscuro. Así, desprovisto de ornamentos, se nos muestra la nobleza de Salgado, que diserta sobre su experiencia con la honradez y apacibilidad de quien ha sido testigo privilegiado de la condición humana.

Fotograf

Producción: Cineart TV Prague s.r.o, Česká Televize, Eydelle Film
Productores: Viktor Schwarcz, Irena Pavlásková
Directora: Irena Pavlásková
Guion: Irena Pavlásková, Jan Saudek
Fotografía: David Ployhar
Música: Jiří Chlumecky
Montaje: Alois Fisárek
Intérpretes: Karel Roden, Marie Málková, Zuzana Vejvodová, Václav Neužil, Vilma Cibulková, Jitka Sedlácková
País: República Checa
Año: 2015
Duración: 133 min. Color

Jan Saudek es uno de los artistas checos más conocidos a nivel internacional. Su obra, tildada de grotesca e incluso pornográfica, y sus escándalos personales han despertado curiosidad tanto por su persona como por su personaje, aunque saber dónde termina uno y dónde empieza otro resulta cuando menos complicado, puesto que él mismo se encarga de alimentar el mito.

Fotograf es una ficción sobre su vida dirigida por la también checa Irena Pavlásková, pero que guionizó junto al propio Saudek. A pesar de que es una ficción, la película empieza con un pequeño diálogo entre el propio Saudek y Karel Roden, actor que lo interpreta. Saudek arranca con una frase que, ya desde el inicio, es toda una declaración de intenciones: «Nadie conoce la verdad. La gente quiere fantasía», para concluir diciéndole que bueno, que la historia «la inflaremos un poco, ¿de acuerdo?». Es una forma de preparar al público de que quizás la historia que se cuenta no es precisamente fiel a la realidad. Y puede que no lo sea, atendiendo a la desgana con la que algunas de las personas representadas en la película la recibieron. En especial Sára Saudková, la joven asistente de Saudek que acabó siendo su pareja y a quien la

película acusa de haberle robado prácticamente todo: negativos, casa, derechos de explotación... Ante esto Sára mantiene su propia versión de los hechos y se muestra en desacuerdo con la imagen que se da de ella considerando que es una forma de venganza. Aunque en ningún momento se habla de Sára como tal, sino de Liba, uno de los personajes protagonistas con la que el público identifica a Sára de forma directa y sin equívocos. Si al final le robó o no su patrimonio no lo sabemos. Lo que sí se conoce es la presencia y el papel de Sára en la vida del fotógrafo, y que esta acabó desarrollando su carrera como artista con fotografías muy similares a las de él. También que, tras años de relación con Saudek, finalmente tuvo descendencia con su hijo (Samuel en la realidad, Marek en la película), lo que acabó relegando a Saudek de amante de Sára a abuelo de sus hijos.

Estos pasajes reales se mezclan con otros de los que nunca conoceremos su autenticidad, algo habitual en Saudek más allá de la película. Tiene una versión de la historia que hace pública y que no siempre casa con la versión de quienes lo conocen o de quienes forman parte de los hechos en cuestión. Es el caso del testimonio que Saudek da sobre su supervivencia en un campo de concentración nazi para niños. Según su versión, a punto estuvo, junto a su gemelo Kája (conocido ilustrador de cómics y artista gráfico) de formar parte de los experimentos del médico nazi Josef Mengele, pero consiguieron librarse; una historia que ya desmintió en alguna ocasión Kája y que según su hijo Samuel y la propia Sára no corresponde con la realidad (Wilková, 2015).

En el caso de la película, a la versión del artista se le suma la visión de la directora, lo mismo que ocurre con otra película que puede servir de complemento a esta, titulada *Jan Saudek - Preso de sus pasiones, sin esperanza de salvarse* (*Jan Saudek - V pekle svých vášní, ráj v nedohlednu*, 2007). Se trata de un documental dirigido por el también fotógrafo checo Adolf Zika que, ya al inicio, advierte de que es su visión particular, y que por tanto puede ser cuestionada por el público.

Como vemos, existe toda una leyenda alimentada por diferentes frentes en torno a Saudek, tanto en lo personal como en lo profesional, dos esferas que son indisolubles, ya que su obra artística va ligada a sus experiencias vitales. Todo lo que ha vivido, sus pasiones, sus fantasmas, es lo que Saudek transmite a través de sus fotografías caracterizadas

por la representación de escenas con modelos poco convencionales, mayoritariamente mujeres, semidesnudas (o desnudas completamente), en posiciones poco decorosas, a veces obscenas, otras menos, pero que como sea atrapan al espectador para alabarlas o para reprobarlas. De hecho, aún existe una dicotomía en cuanto a su obra que se considera por una parte admirable y por otra depravada.

Al margen de apreciaciones éticas y de las polémicas varias que aún hoy genera, la obra de Saudek destaca por sus escenas a modo de *tableaux vivants*, de estética cercana a la pintura, y con la particularidad de que una cantidad ingente de ellas está coloreada a mano sobre la fotografía en blanco y negro. Y es con esta técnica de color, que tanto lo caracteriza, como empieza la película de Pavlásková ya en los títulos de crédito de apertura. Sobre una de sus fotografías en blanco y negro el artista va trazando pinceladas mientras se van sobreimpresionando los créditos; una vez coloreada cobrará vida para ubicarnos en la escena del momento de la toma fotográfica, con las modelos en el set y el fotógrafo ocupando la cuarta pared. Escenas como esta veremos bastantes a lo largo del filme que sitúan al espectador en el contexto que envuelve a algunas de las imágenes míticas de Saudek. Cómo se relacionaba con sus modelos, quiénes eran, cómo componía las escenas. Imágenes que en la película ya cobran un aspecto bastante pictórico y que recrean de este modo las fotografías reales, a las que podemos acudir y que identificamos al instante.

Son fotografías que rebosan excentricidad y que han sido muy controvertidas, al igual que su autor, quien, a pesar de todo, está considerado uno de los artistas más emblemáticos de la República Checa y ha recibido el premio Artis Bohemiae Amicis por su aportación a la cultura del país. El mismo país que años antes le decomisó sus negativos y cuya policía le tenía en el punto de mira.

La idea de un lago

Producción: Alina Film, Ruda Cine
Productores: Violeta Bava, Rosa Martínez Rivero, Eugenia Mumenthaler, David Epiney
Directora: Milagros Mumenthaler
Guion: Milagros Mumenthaler
Fotografía: Gabriel Sandru
Montaje: Gion-Reto Killias
Intérpretes: Carla Crespo, Rosario Blefari, Malena Moiron, Juan Barberini, Juan Greppi
País: Argentina, Suiza
Año: 2016
Duración: 82 min. Color

La idea de un lago, segundo largometraje de la directora Milagros Mumenthaler, es una película que nos habla fundamentalmente de la memoria. Si bien esta forma de resumirla parece bastante reduccionista, incluso simplista, advertimos de que nada más lejos de la realidad. Trata la memoria desde una vertiente ontológica, relacionada con la fotografía, y el papel de ambas en la búsqueda de la verdad y de la (re)construcción de la identidad, así como de la necesidad de llenar ciertos vacíos. Y lo hace a partir del personaje de Inés (interpretado por Carla Crespo), una fotógrafa cuyo padre fue uno de los miles de desaparecidos de la dictadura argentina. A pesar de que apenas lo conoció, su ausencia es algo que la ha acompañado siempre, al igual que las pocas fotos que tiene de él, entre ellas la única en la que están los dos juntos: una imagen de cuando tenía año y medio, agarrada a su padre, a orillas del lago cercano a la casa familiar donde veraneaban. Un recuerdo al que aferrarse a la hora de trazar un mapa familiar que culmina en la creación de un libro que combina fotografías de vida y poemas.

Este proyecto de libro, al igual que la historia de la fotografía de Inés con su padre, que vemos en la ficción, existe en la realidad.

Mumenthaler se basó en *Un pozo de aire* (Vox, 2009), libro de la artista Guadalupe Gaona, que traslada fielmente a la pantalla. Aunque la directora dice que es una interpretación libre, y a pesar de que Inés y Guadalupe no son la misma persona, lo cierto es que la película reproduce sus poemas, sus fotografías e incluso los lugares de su infancia con un detalle estremecedor.

Cuando ambas se conocieron, la idea que llevaba Mumenthaler era de hacer un corto, pero la duración aumentaba conforme más se reunían y más hablaban. Así fue como de un corto pasó a ser un mediometraje, para acabar finalmente en un largometraje de 82 minutos. Casi hora y media de una historia contada de una forma que bien evoca a la memoria: fragmentada, de estructura narrativa libre, íntima, sencilla pero compleja a la vez, que aúna realidad e imaginación; triste por momentos pero de inconmensurable belleza poética. Porque así es la memoria, libertina y caprichosa; loca y desordenada.

Y en este sentido la fotografía es una herramienta que nos ayuda a intentar poner cierto orden. Y lo hace de dos formas distintas. Por un lado, cuando estamos ante fotos ya hechas, que ya tenemos. Estas sirven como puntos de anclaje sobre los que empezar a ligar las piezas del rompecabezas. Por otro, las que nos disponemos a hacer como parte del proceso de búsqueda y reconstrucción identitaria. Ambas fórmulas las utilizaron tanto Gaona en la realidad como Inés en la ficción. De hecho, en este sentido sí se fusionan la artista y el personaje, siendo las fotografías del filme (tanto del álbum familiar como las que va haciendo) una recreación fiel de las imágenes reales de Gaona. De hecho, fue ella misma la encargada de replicar esas fotos pero con los actores y actrices, algo que le resultó tan divertido como extraño por el componente emotivo; fue un reencuentro de la artista con ella misma y con su pasado que, sin duda, le dejó huella. Aunque las fotos no fueron las únicas que contribuyeron a ello. Las localizaciones de las escenas de infancia son los lugares reales donde ella vivió. La casa familiar donde pasaba los veranos (que es aún propiedad de su familia) también es la misma, al igual que el bote azul con el que solía navegar por el lago, el punto exacto donde fue tomada la foto con su padre, la cámara Rolleiflex de formato medio con la que Gaona hace sus trabajos fotográficos, e incluso las sábanas con las que recreó alguna de las

fotos de infancia. Todo esto seguía aún allí, así que decidieron usarlo para el rodaje. No hablamos de réplicas, sino de elementos reales. Parte de los recuerdos de Gaona en forma de objetos y lugares. También incluso a través de los propios actores y actrices, algunos de los cuales guardaban gran parecido con sus familiares. Es el caso de la anciana que se encuentra en la casa de verano, que en la vida real era la abuela de la directora, pero que la eligieron porque en cierto modo se parecía a la tía abuela de Gaona. Con todo, es como si nos adentráramos en la memoria ajena.

Sin embargo, ahondar en ciertos fragmentos de la memoria de Gaona (así como de la de Inés), no siempre resulta grato. Está repleta de vacíos que generan dudas y preguntas difícilmente resolubles. Es por ello que tanto la artista como el personaje de la película recurren a las imágenes fotográficas, con el fin de encontrar respuestas o al menos una pista que las sitúe en un punto de confort emocional respecto al pasado. Es muy representativa la escena en la que se ve a Inés analizando la única foto en la que está con su padre. La amplía al máximo, la observa al detalle, píxel a píxel (como habrá hecho otras tantas veces a lo largo de los años); la revisa siempre con la esperanza de encontrar algo, aunque en el fondo sepa que no va a resolver nada. Pero ese ejercicio de búsqueda es necesario, porque con el tiempo, en cierto modo, se ha convertido en la forma que tiene de relacionarse con su padre. O, como la propia Gaona nos explicó, dentro del plano de lo simbólico, es el pequeño homenaje que le rinde a él, pero también a la historia de un país marcada por aquel episodio funesto que fue la dictadura. Porque al fin y al cabo la historia de Gaona, como la de Inés, es la historia (al margen de particularidades individuales) de mucha gente.

El retrato de su padre es el retrato que guardan también los familiares de tantos otros desaparecidos. Porque a falta de cuerpos, de respuestas y de responsabilidades, las fotografías son lo único que quedó de ellos.

Life

Producción: See-Saw Films, Barry Films, First Generation Films
Productores: Iain Canning, Christina Piovesan, Emile Sherman, Benito Mueller, Wolfgang Mueller
Director: Anton Corbijn
Guion: Luke Davies
Fotografía: Charlotte Bruus Christensen
Música: Owen Pallett
Montaje: Nick Fenton
Intérpretes: Robert Pattinson, Dane DeHaan, Alessandra Mastronardi, Joel Edgerton, Ben Kingsley, Kristen Hager, Kelly McCreary, Sara Waisglass, Kristian Bruun, Anja Savcic
País: Reino Unido
Año: 2015
Duración: 111 min. Color

Dean in Times Square se ha convertido en una de las fotografías más icónicas del siglo XX. Si por el nombre no nos viene a la mente, añadiremos que se trata de un retrato de James Dean caminando por las calles de Nueva York en un día lluvioso, ataviado con un abrigo negro y fumando un pitillo. Esta imagen fue tomada en 1955, meses antes de la muerte de Dean, por el fotógrafo Dennis Stock. Eran mediados de la década de 1950 y la carrera de ambos apenas comenzaba a despegar. Se conocieron en una de las fiestas que el director Nicholas Ray organizó en el hotel Château Marmont de Los Ángeles, cuando aún estaba por definir el elenco de *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955) y a la que Stock acudió como fotógrafo. El carácter discordante de Dean con aquel entorno y su peculiar personalidad captaron la atención de Stock, quien enseguida intuyó que estaba ante un fenómeno que bien merecía ser capturado en imágenes. Así empezaron una relación de amistad (movida inicialmente por motivos profesionales), que es la que narra este filme; una relación breve pero intensa, que abarca el acerca-

miento hacia la esfera más íntima del mito y un reportaje fotográfico de carácter ensayístico que fue publicado en la revista *Life* el 7 de marzo de aquel año, titulado «Moody New Star». Este reportaje dio gran visibilidad al actor y supuso un hito para el fotógrafo, quien hoy es recordado como uno de los grandes iconos de su época.

En la película, aparte de Stock (interpretado por Robert Patinson) y Dean (Dane DeHaan) encontramos representadas otras celebridades, como las actrices Pier Angeli (relacionada sentimentalmente con Dean), Natalie Wood (compañera en *Rebelde sin causa*), el director Nicholas Ray o el mismísimo Jack Warner, máxima autoridad de los estudios cinematográficos Warner Bros. La caracterización de todos ellos es tal, así como las escenas que recrean, que supone un viaje a través del cine al Hollywood de los años cincuenta. El diseño de producción está capitaneado por Anastasia Masaro, y creado en gran medida a partir de las fotografías de la época de Stock.

Al margen de las estrellas de cine, también se hace mención a figuras importantes de la fotografía, como el editor de Magnum John Morris o los reporteros Elliott Erwitt, Ernst Haas o Eugene Smith (de quien vemos además una de sus fotos más míticas del trabajo *Spanish Village*: la de tres guardias civiles con tricorno). En este sentido la película está llena de referencias, tanto al cine como a la fotografía. Ambas disciplinas además dialogan a través de sus personajes.

Lo que resulta poco convencional es que en una película en la que se cuenta parte de la vida de Dean este no sea el protagonista absoluto. En esta ocasión comparte historia con el fotógrafo. ¿Por qué alguien como Anton Corbijn tuvo tanto interés en hablar de Stock? No creemos que haya una sola respuesta, sino varias que, además, estarían relacionadas.

Stock es uno de los fotógrafos más destacados del siglo xx. Hemos visto sus fotografías en infinidad de ocasiones, aunque no supiéramos que eran suyas.

Nació en el Bronx en 1928, y con diecisiete años se enroló en la Marina estadounidense. Aprendió fotografía y en 1951 ganó un concurso de *Life* para jóvenes fotógrafos. Parte de su trabajo contempla retratos a estrellas de Hollywood (Audrey Hepburn, Marlon Brando), aunque después se decantó por los grandes del jazz (Billie Holiday, Duke Ellington, Louis Armstrong, Miles Davis) que incluyó en su libro

Jazz Street (Doubleday & Company, 1960). De ellos buscaba captar su esencia, su lado más auténtico, y no hacer meros retratos promocionales. Para llegar a ese punto, como ocurre con Dean, no bastaba con disparar su cámara, sino que tenía que ganárselos, de lo que surgieron grandes amistades y retratos.

Stock no fotografió únicamente personas. También dedicó parte de su obra a la naturaleza y a la arquitectura. En una etapa de su vida se interesó además por el cine, incluso montó su propia productora, desde la que rodó varios documentales. Magnum también señala sus trabajos como escritor y productor para cine y televisión. Una carrera prolífica que, si bien es digna de respeto y admiración, quizás no sea suficiente para muchos directores de ser llevada a la pantalla. Esto cambia cuando hablamos de Corbijn, empezando porque él es también fotógrafo. Y no un fotógrafo cualquiera. Empezó como Stock a los diecisiete años, y durante cuatro décadas ha inmortalizado a estrellas del cine y la música como Clint Eastwood, Robert de Niro, David Bowie, Bob Dylan, Pavarotti o Bruce Springsteen. Incluso, igual que Stock, al propio Miles Davis.

En esos retratos deja de lado el aura del *glamour* y la fama para tratar de inmortalizar su belleza interior, usando para ello un *modus operandi* similar al de Stock. Sus fotos también son en blanco y negro, y los sujetos aparecen con atuendos o en situaciones poco convencionales. Si seguimos trazando paralelismos conviene apuntar que, al margen de su labor fotográfica, Corbijn también se interesó por el audiovisual, especialmente por los videos musicales (algo por lo que es muy reconocido en el sector) y en los últimos tiempos su reto es el cine. Su filmografía contempla películas como *Control* (2007), *El americano* (2010), *El hombre más buscado* (2014) o *Life*, estrenada justo sesenta años después que Stock tomara la imagen de Dean en Times Square, y realizada con la misma pasión por la fotografía y por los personajes genuinos.

Daguerrotipo

Título original:	<i>Le secret de la chambre noire</i>
Producción:	FILM-IN-EVOLUTION, Les Productions Balthazar, Frakas Productions, Bitters End, Arte France Cinéma
Productores:	Michiko Yoshitake, Jérôme Dopffer
Director:	Kiyoshi Kurosawa
Guion:	Kiyoshi Kurosawa, Eleonore Mahmoudian, Catherine Paillé
Fotografía:	Alexis Kavyrchine
Música:	Grégoire Hetzel
Montaje:	Véronique Lange
Intérpretes:	Tahar Rahim, Constance Rousseau, Olivier Gourmet
País:	Francia, Japón, Bélgica
Año:	2016
Duración:	131 min. Color

*D*aguerrotipo (*Le secret de la chambre noire*, 2016) es la primera película que el japonés Kiyoshi Kurosawa (conocido por sus obras de cine fantástico) realiza en Europa, coproducida entre Francia, Japón y Bélgica.

Este título tan sugerente para los amantes de la fotografía tuvo versiones en función del país. La encontramos como *Daguerrotype* (*Daguerrotipo*), *Le secret de la chambre noire* (*El secreto de la cámara oscura*) o *The Woman in the Silver Plate* (*La mujer de la placa de plata*). Todas ellas válidas aunque no todas enfatizan en lo mismo. Su título original en francés (*Le secret de la chambre noire*) ubica más al espectador en la historia de misterio que se avecina, mientras que las otras dos se limitan a hacer referencia al proceso fotográfico.

El daguerrotipo es el nombre que se le da a una de las primeras técnicas fotográficas que consiguió fijar de forma eficaz una imagen sobre un soporte. Inicialmente se le llamó así al mecanismo para conseguir la imagen; hoy refiere también a la placa donde esta queda fijada. Se presentó en 1839 y su nombre se debe a quien se proclamó su creador:

Louis Daguerre. Aunque en realidad, el invento no fue obra únicamente suya, sino que Daguerre colaboró con otro francés, Joseph Nicéphore Niépce (otro de los clásicos de la historia de la fotografía). Desde que unos conocidos en común, los hermanos Chevalier, les advirtieron de la existencia, intereses e investigaciones del otro, decidieron avanzar juntos. Para ello firmaron una colaboración que llegó a su fin con la muerte de Niépce en 1833. Daguerre, por su parte, siguió adelante hasta presentar por fin el invento seis años más tarde en la Académie des Sciences de París, atribuyéndose todo el mérito del hallazgo (algo que años más tarde tuvo que desmentir).

El proceso para realizar un daguerrotipo parte de una placa de plata pulida (o más habitual y económico: placa de cobre o latón plateada), sensibilizada con una serie de químicos. Una vez se dispone de la placa preparada se introduce en la cámara donde es expuesta a la luz para posteriormente ser revelada y fijada.

El inconveniente del daguerrotipo radica fundamentalmente en los tiempos de exposición que se necesitan para realizar la captura. Esto, que puede no representar gran problema cuando se trata de fotografiar paisajes calmos, sí lo es cuando queremos retratar personas, ya que obliga a que estas se queden inmóviles durante ese tiempo que, en función de las condiciones de luz, puede ir desde minutos hasta horas.

La película *Daguerrotipo* no es ni mucho menos una película de época, a pesar de que el proceso fotográfico del daguerrotipo sí lo sea. Y es que hoy, en una era digital como la que vivimos, existe interés por los procesos antiguos con los que mucha gente amante de la fotografía experimenta, investiga y comparte.

En la película se nos muestra a Stéphane, un exfotógrafo de moda, viudo, cuya vida está dedicada a la realización de daguerrotipos de gran formato, fundamentalmente (y desde la muerte de su esposa), de su hija Marie. Esta se ve sometida a posar para tomas cada vez más largas y consecuentemente más duras por la necesidad de mantener la misma postura durante mucho tiempo sin moverse.

Esto es lo que explica las posiciones hieráticas y rostros inexpresivos propios de las fotografías del siglo XIX, carentes de gestos espontáneos y vitalidad. Cualquier movimiento podía malograr la toma y con ella la placa, que era única, obligando a cambiarla y a empezar de nuevo.

Por esa razón los fotógrafos que hacían daguerrotipos (tal y como aparece en la película) disponían de una serie de soportes metálicos formados a base de ejes móviles que servían para inmovilizar, en la posición deseada, a los sujetos que iban a ser retratados. Se colocaban detrás para evitar que se vieran y sujetaban por un lado la cabeza y por otro los brazos u otras partes del cuerpo.

Hay otro inconveniente: al necesitar tiempos tan largos de exposición, cualquier movimiento (aunque fuera ajeno al sujeto retratado) o cambio atmosférico puede afectar a la imagen, con lo que estamos ante un proceso que requiere gran cuidado.

Si esto ya resulta delicado cuando lo que se pretende conseguir son imágenes de pequeñas dimensiones, la precisión y la pulcritud en el proceso que se requiere al hacer fotografías grandes es mucho mayor. En el caso de la película una de las cosas que más impresiona al espectador fotógrafo son sin duda las dimensiones de la cámara con la que Stéphane realiza los daguerrotipos, los cuales son igualmente impresionantes por su gran formato; algo que ya nos anticipa su obsesión y extravagancia (a la que, conforme avanza el filme, tildaremos, además, de siniestra). Los retratos de su hija, a tamaño natural, superan una hora de posado inmóvil. Esas situaciones dejan exhausta a la muchacha cuando acaba. Y muestra también la entrega absoluta de los modelos de este tipo de retratos. En el caso de Marie, lo hace en cierto modo por imposición y complacencia hacia su padre, pero otra gente lo hace de *motu proprio* y pensando en obtener una imagen un tanto especial. Es el caso de la anciana que, advirtiéndole su muerte, quiere que Stéphane la retrate, antes de que llegue la hora. O los padres que van al estudio para hacer la última fotografía de su bebé recién fallecido. Una especie de ritual para apaciguar su dolor a través del valor simbólico de la inmortalidad del daguerrotipo.

Así lo cree también el propio Stéphane, quien está convencido del poder que le otorga realizar este tipo de fotografías, a través de las cuales considera que es capaz de conceder la inmortalidad a quien ha retratado.

Caras y lugares

- Título original:** *Visages et Villages*
Producción: Cine Tamaris, Social Animals, Rouge International, ARTE France Cinéma, Arches Films
Productora: Rosalie Varda
Directora: Agnès Varda, JR
Guion: Agnès Varda, JR
Fotografía: Claire Duguet
Música: Matthieu Chedid
Montaje: Maxime Pozzi Garcia, Agnès Varda
Intérpretes: Agnès Varda, JR
País: Francia
Año: 2017
Duración: 89 min. Color

Caras y lugares (*Visages et Villages*, 2017) se rueda cuando el artista callejero Jean René (más conocido como JR) tiene treinta y tres años y Agnès Varda ochenta y ocho. Medio siglo de diferencia, una particular forma de observar e intervenir la realidad y la cámara como testigo son lo que hace de ellos un dúo único en esta *road movie* por los paisajes rurales de Francia y sus gentes. Una aventura puesta a disposición del azar en la que la admiración entre ambos y su vocación por hacer su aportación al mundo, desde la fotografía, sirven de fundamentos para la creación y las reflexiones sobre el arte y la vida que van surgiendo durante el viaje.

A JR se le conoce también como el fotógrafo clandestino. Es un *artista* francés que convierte sus fotografías en imágenes gigantes en blanco y negro, las que emplaza en espacios públicos con una finalidad de denuncia o reivindicación social. Esta fijación por la calle como espacio expositivo viene en cierto modo influenciada por sus orígenes grafiteros, que cambiaron de rumbo en el momento que encontró en el metro de París una cámara fotográfica. Con ella empezó a retratar

a personas con cuyos rostros empapelaba edificios y otros lugares en que, dadas sus dimensiones, causaban gran impacto visual y emocional entre el público fortuito que conformaban los transehúntes. Estas intervenciones fotográficas de gran formato eran inicialmente ilegales; a día de hoy su trabajo es valorado en todo el mundo y él es uno de los artistas callejeros contemporáneos más demandados.

La fotografía también cobra un papel importante en la vida y obra de Agnès Varda. Antes de cineasta fue fotógrafa. Esa mirada fotográfica, cargada de humanismo y franqueza, fue la que después trasladó a sus películas. Las cámaras (de fotos, cine o vídeo) la acompañaron a lo largo de su vida. No se trataba únicamente de capturar imágenes para el público, sino de guardar para sí misma aquello que quería recordar, pequeños fragmentos de experiencias y vida, propia y ajena, que merecen seguir existiendo a través de la imagen.

Ambos eran coleccionistas de historias. Desde el inicio del filme visiten siempre una cámara con la que documentan sus viajes y dan forma gráfica a los recuerdos que quieren conservar; entre ellos, la imagen del otro. Sienten la necesidad de retratarse mutuamente desde una perspectiva más íntima, pero también de capturar esos momentos juntos a través de instantáneas poco meditadas, como muestra de una inusual pero sincera amistad que se va afianzando conforme avanza el viaje.

Juntos salen a recorrer territorios de Francia con el camión-cámara de JR, una especie de fotomatón móvil bien equipado. La gente entra en él para hacerse un retrato y, en pocos segundos, la imagen sale al exterior por el lateral del vehículo, lista para ser pegada en algún espacio ávido de memoria o reivindicación.

La vocación de esta propuesta no era otra que la de aunar sus miradas «para crear imágenes juntos pero de forma diferente», algo para lo cual Agnès siempre estaba a punto, y más si aquellas imágenes tenían como protagonistas a pueblos, paisajes sencillos y, sobre todo, gente. En este sentido JR satisfacía lo que Agnès más deseaba, tal y como ella misma manifestó: fotografiar las caras de la gente que iba conociendo para que su memoria no las olvidase, como había venido haciendo a lo largo de los casi noventa años de su vida. Y así, de la mano y con el laboratorio a cuestas pusieron cara y voz a personas, colectivos y lugares. Cada espacio, cada rostro, se convertía en una historia. Algunas

paradas hablaban también de la suya propia. Así ocurre cuando conocen a la abuela de JR, o cada vez que Agnès echa la mirada atrás removiendo en su memoria reviviendo anécdotas que inmiscuyen a su compañero de vida, Jacques Demy, o a amigos como Jean-Luc Godard. Estas, junto a las nuevas historias que van encontrando por el camino y a los quehaceres personales (como la visita al médico de la cineasta), se complementan con momentos de pausa, sentados de espaldas a la cámara, en los que dejan fluir pensamientos e inquietudes que basculan entre la confesión y la reflexión.

Y en medio de todo ello, continuas alusiones al cine, a la fotografía y al arte en general. Agnès nos recuerda, a su salida del médico, tras un rutinario pinchazo en el ojo, la escena de la navaja de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), algún pasaje vivido junto a Godard y Anna Karina, las imágenes que le tomó a Guy Bourdin (y que rescata en gran escala para esta película) o retazos personales de la fotógrafa Martine Frank y su marido Henri Cartier-Bresson, cuando van a visitar sendas tumbas. En esos fragmentos igual nos habla del instante decisivo que recrea junto a JR la mítica escena de la película *Bande à Part* (Godard, 1964), en que los protagonistas corren por las salas del Louvre; y todo ello cargado de energía, tanto por parte de JR, como de Agnès, que en el ocaso de su vida y muy cerca de ser una nonagenaria, transmite la *joie de vivre*, aun a expensas de saber que la vida no es eterna; del mismo modo que tampoco lo son esas imágenes que junto a JR captura y amplía durante el viaje y que, una vez expuestas en el espacio público, duran lo que decide la voracidad del mar, la erosión del viento o la lluvia.

Un trabajo realizado a dúo del que se hicieron eco entre otros, el Festival de Cannes, el Festival de Toronto, los César y los Óscar en los que, al margen de la nominación junto a JR por *Caras y lugares* como mejor documental, recogió el Óscar honorífico por su carrera, siendo así la primera directora en recibir este galardón.

Hacia la luz

Título original:	光 <i>Hikari</i>
Producción:	Kumie, Comme des Cinémas, Kino Films, MK2 Productions
Productores:	Naoya Kinoshita, Masa Sawada, Yumiko Takebe
Directora:	Naomi Kawase
Guion:	Naomi Kawase
Fotografía:	Arata Dodo
Música:	Ibrahim Maalouf
Montaje:	Tina Baz
Intérpretes:	Masatoshi Nagase, Ayame Misaki, Tatsuya Fuji, Kazuko Shirakawa, Mantarô Koichi, Noémie Nakai, Chihiro Ohtsuka, Saori, Nobumitsu Ônishi
País:	Japón, Francia
Año:	2017
Duración:	98 min. Color

En *Hacia la luz* (光 *Hikari*, 2017), Misako Ozaki (Ayame Misaki) trabaja escribiendo con gran sensibilidad audiodescripciones de películas. Trata de contar con palabras qué ocurre en pantalla, qué expresan los personajes, qué evocan los espacios, acercando así el cine a personas invidentes. Periódicamente se reúne con algunas de ellas para comentar tanto la película como la audiodescripción y comprobar que su propuesta se entiende y se adecua a sus necesidades especiales. En una de estas sesiones conoce al señor Nakamori (Masatoshi Nagase), un famoso fotógrafo que se está quedando ciego y que a consecuencia de ello está atravesando una dura crisis personal que lo está convirtiendo en alguien adusto e incluso hostil, particularmente con Misako y su trabajo.

Misako, por su parte, a pesar de las críticas y el tratamiento que le dispensa el señor Nakamori, siente la necesidad de aproximarse a él para poder entender su actitud y carácter.

El germen de esta película nació a raíz de que la directora, Naomi Kawase, conociera de cerca esta profesión de la que tan poco se

habla. Fue con su película *Una pastelería en Tokio* (An, 2015). Nunca llegó a tratar con quienes hicieron la audiodescripción; en cambio sí apreció con mucha gratitud cómo fueron capaces de hacerla llegar a la gente ciega, algo que no es sencillo considerando el carácter poético y altamente emocional que desprende el cine de esta directora. Según ella, supieron darle a la película más amor y pensamiento que el que le había dado ella misma (*El espectador*, 2019). Estamos pues ante una profesión que requiere empatía y mucha dedicación, lo que Kawase quiso trasladar al personaje de Misako. El personaje del señor Nakamori, en cambio, no valora el esfuerzo que Misako dedica a personas como él, haciéndole continuos reproches. Esta actitud con ella y con el mundo no es más que una forma de rebelarse contra sus miserias personales. Para alguien que vive para capturar a través del objetivo aquello que ve y siente, entrar en un proceso de pérdida progresiva de la visión es quizás una de las peores pesadillas. No ya por el hecho de no poder seguir ejerciendo la profesión y tener que dejar el trabajo, sino porque con la visión se desvanecen otros «superpoderes», como la capacidad de inmortalizar el tiempo o la de sentir a través de la luz. La fotografía es para Nakamori su vida, hasta el punto de que la cámara se convierte en una especie de prótesis; pasa a ser sus ojos e incluso, como dice él mismo en un momento de la historia, su corazón. A través de ella mira y siente, y nosotros con él. No en vano la directora intenta ponernos en su piel mediante una serie de planos subjetivos en los que vemos lo mismo que el señor Nakamori, algo que como espectadores resulta estremecedor.

«No quiero olvidar», «quiero seguir viendo para siempre» son frases que pronuncia Nakamori y que son toda una declaración de intenciones, y la única forma de registrar su mirada (que no su visión) para seguir viendo y para no olvidar es a través de su cámara, una Rolleiflex. El uso de esta cámara, al margen de que sea un clásico (ya lo vimos en otras películas como *Retrato de una obsesión*) es incluso poético, algo que con un poco de agudeza descubrimos cuando el personaje del señor Nakamori le dice a Misako que con la cabeza levantada no ve nada y que cuando la baja ve mucho mejor. Esto nos hace pensar en la posición que requiere el uso de la Rolleiflex, la cual, por su visor situado en la parte superior, a diferencia de otro tipo de cámaras, suele colocarse

a la altura de la cintura y nos obliga a mirar desde arriba inclinando la cabeza hacia abajo.

Y así, desde ese ángulo, es como el señor Nakamori hace frente a su realidad que poco a poco va revelando a Misako. Las fotografías que vemos suyas, curiosamente son obra del actor que lo interpreta, Masatoshi Nagase, quien se implicó hasta ese punto en la historia. Una historia contada desde la belleza propia de la obra de Kawase, quien ha conseguido aunar cine y fotografía a partir de la idea de la luz, fundamento de ambas artes. Sin embargo, Kawase habla poco de fotografía cuando le preguntan por la película. La vincula más a su amor por el cine, al que ha querido rendir homenaje a través de *Hacia la luz* (Muñoz, 2017). Y lo ha hecho sacando toda la artillería pero sin abandonar la sencillez que rezuman sus trabajos: planos de gran exquisitez visual, personajes penetrantes, un guion reflexivo, el juego de tratar el cine dentro del cine o el diseño de sonido de Roman Dymny. Este último no era la primera vez que trabajaba con Kawase. Llevan colaborando más de una década. Algunos de los títulos de la directora que han compartido en los últimos tiempos son *Aguas tranquilas* (*Futatsume no mado*, 2014), *Una pastelería en Tokio* (2015), *Viaje a Nara* (*Vision*, 2018) o *Madres verdaderas* (*True Mothers*, 2020). En todas ellas ayuda a construir una atmósfera dramática con la que se acompañan las imágenes, pero en *Hacia la luz* puede que el peso del sonido sea aún mayor, considerando el papel que tiene en el contexto de un personaje al que la vida, poco a poco, le priva de un sentido como la vista. Si con el señor Nakamori vivimos la pérdida de visión, también aprendemos a aguzar otros sentidos como el del oído, gracias al diseño de sonido que plantea Dymny, por ejemplo en escenas en que fotografía a unos niños que se encuentran jugando o en las que cocina; en ellas el sonido nos envuelve complementando la poca vista que queda. Y lo que no consiguen ambos sentidos lo tiene que hacer la imaginación; tanto la del señor Nakamori como la del público. En este sentido Kawase nunca lo muestra todo, siempre deja un espacio para que sea el espectador quien descifre y complete lo que no cuenta la película. Lo mismo que ocurre con las audiodescripciones para invidentes o con la última fotografía de Nakamori.

El fotógrafo de Mauthausen

Producción: Rodar y Rodar, We Produce 2017 AIE, Film Team Ltd
Productores: Joaquín Padró Martín de Pozuelo, Mar Targarona, István Major
Directora: Mar Targarona
Guion: Alfred Pérez Fargas, Roger Danès
Fotografía: Aitor Mantxola
Música: Diego Navarro
Montaje: José Luis Romeu
Intérpretes: Mario Casas, Richard von Weyden, Adrià Salazar
País: España
Año: 2018
Duración: 110 min. Color

5185 es el número que le asignaron a Francesc Boix cuando entró en el campo de concentración de Mauthausen. También la etiqueta de *rotspanier*, que era la forma en que los nazis denominaban a los prisioneros republicanos y que significaba rojos españoles. Sin duda Francesc Boix lo era. Con tan solo diecisiete años fue a servir al bando republicano en el frente, empuñando su cámara fotográfica, afición que había heredado de su padre, un sastre barcelonés del barrio de Poble Sec. La Guerra Civil terminó en favor del bando franquista y Francesc Boix se vio obligado a exiliarse. Como tantos otros españoles acabó en campos de trabajo una vez pasada la frontera francesa, donde vivían en situación deplorable (aunque nada comparado con lo que se avecinaba). Era el año 1939. Más tarde, declarada la Segunda Guerra Mundial, las tropas alemanas tomaron París, y los republicanos, después de las negociaciones de Serrano Súñer (ministro de Gobernación y Asuntos Exteriores del gobierno de Franco) con Hitler, fueron puestos en manos de la Gestapo y trasladados a diferentes campos de exterminio. Mauthausen fue el que albergó la cifra más numerosa. Agapito Martín, uno de los presos, cuenta en el documental *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (Llorenç Soler, 2000) cómo a su llegada pasaban directamente

a las duchas, desproveídos de sus pertenencias y de identidad para ser reducidos a una mera cifra. Con esta llegada al campo empieza la ficción de Mar Targarona, *El fotógrafo de Mauthausen* (2018).

Francesc Boix ingresó el 27 de enero de 1941. Intuyendo que la estancia iba a ser dura, a su entrada advirtió de que era fotógrafo y que sabía alemán (lo aprendió como pudo en el Stalag XI-B, el campo de prisioneros de guerra alemán en el que estuvo antes de Mauthausen); esto le valió para conseguir un puesto en el laboratorio fotográfico del campo, donde también había otros dos españoles: Antonio García y José Cereceda. Prestaba servicio fotográfico inicialmente de identificación, pero en realidad se tomaban imágenes de cuanto se solicitase: el día a día en el campo, los prisioneros recién ingresados, las autoridades nazis, las muertes o hasta imágenes propagandísticas que pretendían ocultar la realidad de lo que allí sucedía, creando falsas escenas de la situación de los presos, ayudándose para ello de cierta puesta en escena. Todo ello se recrea en esta película basándose en imágenes reales del fotógrafo, lo que le supuso varias nominaciones a los Goya relacionadas con la ambientación y caracterización de los personajes, como son la de dirección artística (Rosa Ros), diseño de vestuario (Mercè Paloma) y maquillaje y peluquería (Caitlin Acheson, Jesús Martos y Pablo Perona). En los Premios Gaudí (galardones otorgados por la Acadèmia de Cinema Català) también fue una de las más nominadas consiguiendo finalmente cuatro estatuillas, entre ellas la de mejor dirección artística, mejor vestuario y mejor maquillaje. Parte del valor de estos reconocimientos se encuentra en que no se trata de una superproducción, sino de una película más bien modesta para contar una historia de este tipo (3,8 millones de euros), lo cual les obligó a contar una parte importante de la historia en interiores y a aprovechar el presupuesto al máximo trabajando con decorados y efectos digitales.

Los actores también pasaron por un proceso bastante duro de caracterización que empezó varios meses antes del rodaje. Mario Casas adelgazó casi quince kilos para poder interpretar el papel, y no corrió mejor suerte durante la grabación. Como sus compañeros, pasó hambre y frío, especialmente en Budapest, donde las temperaturas estaban por debajo de cero grados (el resto de localizaciones fueron los municipios catalanes de Terrassa, Torrebonica y Cardedeu). Resultó

ser una forma de contribuir a transmitir la debilidad y depauperación de los personajes, algo que el protagonista vivió como algo duro pero de lo que se encuentra orgulloso a nivel profesional. La historia le marcó tanto que incluso llegó a tatuarse el número 5185 que fue, como decíamos al inicio, el que acompañó a Boix desde el día en que entró al campo. Un número que más allá del simbolismo que pueda tener para el actor, se ha convertido en una pieza de gran valor en la historia de la Segunda Guerra Mundial. Porque detrás de él se encontraba el chico que orquestó una operación para salvar negativos que daban testimonio de la cruda realidad que se vivía en Mauthausen, de las atrocidades perpetradas y de los dirigentes responsables de ordenar que se llevaran a cabo. Con la ayuda de un equipo de presos los fue escondiendo en diferentes lugares del campo, así como en la casa de Anna Pointner, una vecina antifascista de Mauthausen que, como el resto de implicados, decidió asumir el riesgo. El motivo que les llevó a hacerlo no era otro que sirvieran como pruebas en un futuro para sacar a la luz la barbarie y poder incriminar a los nazis ya que, como dice el personaje de Boix en la película «nadie lo creerá si no lo ve». Y así lo debieron de pensar también las SS, que se apresuraron en destruir todas esas *pruebas* cuando vieron acercarse la derrota de la Alemania nazi en la contienda. Pero Boix y sus camaradas consiguieron salvar a tiempo alrededor de veinte mil imágenes. Fueron la evidencia gráfica que se usó meses más tarde en los juicios de Núremberg contra los altos cargos nazis, algunos de los cuales, tras negar su presencia en el campo (y por ende el conocimiento de lo que allí ocurría), se vieron retratados en ellas. Estas fotos hicieron posible su inculpamiento, acompañadas por las declaraciones de Boix, único español que asistió como testigo.

El fotógrafo de Minamata

Título original:	<i>Minamata</i>
Producción:	Metalwork Pictures, Head Gear Films, Infinitum Nihil, Kreo Films FZ, Metrol Technology, Work in Progress
Productores:	Johnny Deep, Andrew Levitas, Sam Sarkar, Kevan Van Thompson
Director:	Andrew Levitas
Guion:	David K. Kessler, Stephen Deuters, Andrew Levitas, Jason Forman
Fotografía:	Benoît Delhomme
Música:	Ryuichi Sakamoto
Montaje:	Nathan Nugent
Intérpretes:	Johnny Depp, Hiroyuki Sanada, Minami, Ryo Kase, Jun Kunimura, Katherine Jenkins, Bill Nighy
País:	Reino Unido, Estados Unidos
Año:	2020
Duración:	115 min. Color

Esta película, basada en hechos reales, nos transporta al Japón de la década de 1970, en el marco de uno de los mayores desastres medioambientales del siglo XX. Concretamente a Minamata, un pequeño pueblo pesquero donde la empresa química Chisso Corporation tenía ubicada una planta, desde donde se estuvieron vertiendo al mar residuos altamente contaminantes durante décadas. Solamente de mercurio se derramaron varias decenas de toneladas, lo que provocó alta toxicidad en las aguas y daños irreversibles en la salud de la población por la ingesta de pescado y marisco (alimentos principales de su dieta). Es lo que se acabó conociendo como «la enfermedad de Minamata». Esta enfermedad provocaba convulsiones, dificultad en el habla y en los movimientos, trastornos cognitivos, problemas de equilibrio o temblores, entre muchas otras afecciones. Se observó primero en gatos callejeros, durante los años cincuenta, los cuales se empezaron a comportar de forma extraña. Con el tiempo empezaron a verse síntomas también en humanos, llamando particularmente la atención el alto

número de recién nacidos que presentaban deformidades y signos de problemas neurológicos graves.

Mientras tanto, en Estados Unidos, un trasnochado y alcohólico Eugene Smith sacaba de quicio al editor y al resto del equipo de la revista *Life*, para la que venía trabajando desde hacía años aunque con constantes idas y venidas por desavenencias varias. Pero a pesar de que era más que conocido su carácter agrio y discrepante y el problema de sus adicciones (que le repercutía también en el terreno laboral), sus imágenes eran tan soberanas e imponentes y rezumaban tanta sensibilidad que le seguían confiando encargos (a veces sin tener la certeza de que pudiera cumplirlos en plazo). Destaca el trabajo que realizó durante la Segunda Guerra Mundial, en el frente del Pacífico. Aquella guerra se saldó con miles de muertos, unas imágenes estremecedoras y un Eugene Smith herido de gravedad por un mortero, lo que le apartó un tiempo de la fotografía. Después de aquel episodio dejó a un lado la fotografía de guerra y se dedicó a explorar más a fondo el ensayo fotográfico, donde igualmente despuntó con maestría.

Se encontraba en horas bajas cuando, a raíz de un anuncio para Fuji, Aileen Mioko, una joven intérprete de padre estadounidense y madre japonesa que participaba en la producción del comercial, le propuso realizar un reportaje en Minamata para visibilizar lo que allí estaba pasando. Porque aunque los locales luchaban insistentemente para demostrar que sus dolencias eran a causa del envenenamiento provocado por los vertidos de Chisso Corporation y recibir por ello una compensación, sus voces eran acalladas y no encontraban forma de que se les escuchara. Smith se convirtió en la clave para dar a conocer al mundo su realidad y presionar a Chisso Corporation para que reconociera su responsabilidad y tomara cartas en el asunto. Smith finalmente aceptó y lo que inicialmente iban a ser tres meses allí acabaron siendo tres años, un reportaje en *Life* de los que dejaron huella y el propósito cumplido de dar a conocer Minamata y su tragedia al mundo para conseguir justicia.

Tal y como refleja la película, el proceso de trabajo no fue fácil; Smith no disponía inicialmente de un estudio en condiciones, la gente era reticente a salir en sus fotografías, estaba en el punto de mira de quienes le veían como su única esperanza y de quienes lo veían como

una amenaza; rechazó suculentos sobornos por ser fiel a sus principios y su compromiso social, intentaron destruir sus imágenes, y fue víctima de una paliza que le dejó secuelas. Pero aun con todo, salió adelante gracias a Aillen, quien dicho sea de paso, finalmente acabó siendo su esposa. Ella, además de ser la autora de gran parte de las fotografías que conformaban el reportaje, se encargó de preparar todo el material para que pudiera ser publicado en *Life* en condiciones, el cual causó gran revuelo y conmoción cuando por fin vio la luz en 1972. Muchas de las fotografías que se publicaron son recreadas en la película con gran cuidado, destacando *El baño de Tomoko*, que se ha convertido en el emblema de la tragedia de Minamata y con cuya toma culmina la película.

Tomoko fue uno de los bebés afectados severamente por la enfermedad de Minamata. Cuando aún era un feto absorbió gran parte del mercurio que había ingerido su madre. Esto, que la condenó de por vida, fue según su madre, la salvación del resto de hermanos que vinieron después y de ella misma, al llevarse Tomoko toda la carga tóxica. En la foto se ve como su madre la está bañando, una escena de intimidad y de amor incondicional que bien recuerda a *La Piedad*, pues refleja de igual modo tanto el dolor como la devoción que emana la escultura de Miguel Ángel. Se trata de una imagen que no pasa desapercibida. El propio Barack Obama, al recordar su infancia hablaba del impacto que le causó una imagen que vio en *Life* de una mujer sosteniendo a una persona impedida en el baño, y que todo apunta a que era la imagen de Tomoko. Gracias a esta y al resto del reportaje el mundo entero abrió los ojos, denunció, y finalmente las familias afectadas fueron indemnizadas (aunque con años de retraso y sin saldarse las deudas del todo).

Unos años más tarde, en 1957, la editorial Chatto & Windus publicó el libro *Minamata: A Warning to the World*, en el que firmaban en coautoría Eugene Smith y Aileen Mioko (quien aparece como Aileen M. Smith). En él, como el propio título avanza, pretendían lanzar una advertencia al mundo, sobre la repercusión tan nefasta que nuestras acciones tienen en el medio ambiente. El mismo mensaje nos deja el director de la película, Andrew Levitas, al final de la misma, aprovechando el espacio de los títulos de crédito, a través de fotografías que repasan las mayores catástrofes ecológicas de los últimos tiempos. Se hace mención a

Chernóbil, al vertido de petróleo del buque Exxon Valdez (Estados Unidos), a la contaminación derivada de las minas de oro de Burkina Faso, al envenenamiento por plomo en República Dominicana y en Newark (Estados Unidos), al vertido de residuos tóxicos de Costa de Marfil, a los desechos radiactivos de West Lake, o a la contaminación química de Love Canal (Estados Unidos), entre muchos otros desastres. Todos ellos se recuerdan a través de fotografías que nos hacen despertar la conciencia. Y es que, como el propio Eugene Smith decía, «las fotografías pueden generar suficiente emoción como para ser un catalizador para el pensamiento».

Bibliografía

- Beier, L.-O.; Matussek, M.** (2007). «Spiegel Interview with Director Fatih Akin: From Istanbul to New York». *Der Spiegel* [en línea]. Disponible en: <https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-director-fatih-akin-from-istanbul-to-new-york-a-508521.html>
- Belmonte, R.** (2016). «Ingrid Bergman y Robert Capa, una bomba en Hollywood». *ABC* [en línea]. Disponible en: https://www.abc.es/estilo/gente/abci-ingrid-bergman-y-robert-capa-bomba-hollywood-201611042227_noticia.html
- Belton, J.** (2000). *Alfred Hitchcock Rear Window*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egan, J.** (2011). *John Waters: Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- El espectador** (2019). «Naomi Kawase: La película *Hacia la luz* celebra la diferencia». *El espectador* [en línea]. Disponible en: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/cine-y-tv/naomi-kawase-la-pelicula-hacia-la-luz-celebra-la-diferencia-article-887861/>
- El País** (2017, 23 de octubre). «Una artista acusa a Roman Polanski de abusar sexualmente de ella cuando tenía diez años». *El País* [en línea]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/10/23/actualidad/1508771556_098875.html
- Fontcuberta, J.** (2015). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gómez, P.** (2013). *Los Modlin*. Madrid: Fracaso Books.

- Hoberman, J.** (2003). *The Magic Hour: Film at Fin De Siecle*. Pensilvania: Temple University Press.
- Independent** (1998, 7 de marzo). «For the love of a locket». *Independent* [en línea]. Disponible en: <https://www.independent.ie/irish-news/for-the-love-of-a-locket-26192498.html>
- Ionesco, E.** (2019). *Innocence*. París: Le Livre de Poche.
- Lamberterie, O. de; Dupuis, N.** (2017). «Les parents terribles d'Eva Ionesco». *Elle* [en línea]. Disponible en: <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/News/Les-parents-terribles-d-Eva-Ionesco-3522098>
- Le Parisien** (2013). «Poelvoorde dans *Une Place sur la Terre*: “L'un de mes plus beaux rôles”». *Le Parisien* [en línea]. Disponible en: <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/une-place-sur-la-terre-c-est-l-un-de-mes-plus-beaux-roles-selon-poelvoorde-28-08-2013-3086803.php>
- Liberati, S.** (2015). *Eva*. París: Éditions Stock.
- Life** (1954, 16 de agosto). «Peeping Tom spots a killer». *Life*, págs. 88-90.
- Lumière, A.; Lumière L.** (1895). *El regador regado*. Lumière Productions.
- Magnum Photos**. «Magnum en el set: L'important c'est d'aimer». *Magnum Photos* [en línea]. Disponible en: <https://www.magnum-photos.com/arts-culture/cinema/magnum-on-set-andrzej-zulawski-klaus-kinski-jean-gaummy-romy-schneider-paris-important-est-aimer-cinema/>
- MagnumPhotos**. «W.EugeneSmith». *MagnumPhotos* [en línea]. Disponible en: <https://www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith/>
- Marzal, J.** (2011). «Cine y fotografía. La poética del punctum en *El muelle* de Chris Marker (*La Jetée*, 1962)». *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n.º 12, págs. 54-63.
- Mennel, B.** (2019). *Women at Work in Twenty-First-Century European Cinema*. Illinois: University of Illinois Press.
- Muñoz, F.** (2017). «Naomi Kawase, directora de *Hacia la luz*: “Grabar es también una forma de parar el tiempo”». *ABC* [en línea]. Disponible en: https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-naomi-kawase-directora-hacia-grabar-tambien-forma-parar-tiempo-201711190122_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

- Pape, S.** (2014, 1 de mayo). «The HeyUGuys Interview: “It’s almost from my diary” – Erik Poppe on A Thousand Times Good Night». *Heyuguyys* [en línea]. Disponible en: <https://www.heyuguyys.com/interview-erik-poppe-a-thousand-times-good-night/>
- Pond, S.** (2011). «How the Polish Brothers Are Raking It In With a Stealth, No Budget Movie». *The Wrap* [en línea]. Disponible en: <https://www.thewrap.com/polish-brothers-new-movie-no-budget-huge-profit-exclusive-28989/>
- Sanderson, S. F.** (1973). «The Cottingley Fairy Photographs: A Re-Appraisal of the Evidence». *Folklore*, vol. 84, n.º 2, págs. 89-103.
- Stewart, S.** (2006, 12 de abril). «Sugar ‘n’ Slice; Her Role in ‘Hard Candy’ Takes Things to Extremes». *New York Post* [en línea]. Disponible en: <https://nypost.com/2006/04/12/sugar-n-slice-her-role-in-hard-candy-takes-things-to-extremes/>
- Todd Schultz W.** (2011). *An Emergency in Slow Motion: The inner life of Diane Arbus*. Londres: Bloomsbury.
- Wilková, S.** (2015). «Sára Saudková: Odpověď Janovi». *iDNES* [en línea]. Disponible en: https://www.idnes.cz/onadnes/vztahy/sara-saudkova-reakce-na-film-fotograf-odpoved-janovi.A150205_102606_spolecnost_jup
- Yellow Korner.** «Autopsy: Bruno Mouron & Pascal Roustain». *Yellow Korner* [en línea]. Disponible en: <https://www.yellowkorner.com/es/autopsie-blog+Autopsie.html>

La autora

Sandra Martorell

(Valencia, 1984). Licenciada en Comunicación Audiovisual, técnica superior en Fotografía Artística, máster en Producción Artística y doctora en Industrias de la Comunicación y Culturales, ha desarrollado su trayectoria entre España (Valencia y Barcelona) y Francia (Lyon y París). En la actualidad es profesora de la Universitat Politècnica de València, donde imparte asignaturas relacionadas con el cine y la fotografía. Es investigadora del grupo ArtiCom de la misma universidad y colaboradora en los grupos de investigación GAME (Universitat Oberta de Catalunya) y DigiDoc (Universitat Pompeu Fabra).

Como artista, su trabajo es fundamentalmente fotográfico y ha formado parte de exposiciones en España, Austria, Hungría, Alemania, Portugal, Eslovaquia, Francia, Lituania y Costa Rica.

Apunta, enfoca y dispara

50 películas que nos acercan a la fotografía

La fotografía es una disciplina tan apasionante como amplia. Es arte, pero a la vez técnica, es objeto, es representación, profesión y otras muchas cosas. Y algo similar ocurre con sus funciones: igual nos documenta un hecho, nos presenta a una persona o nos permite hacer una crítica o reivindicación, que nos ayuda a curar heridas, a inventar otros mundos o a mantener vivo un recuerdo.

Apunta, enfoca y dispara hace un recorrido por cincuenta películas que nos ayudan a aproximarnos a la fotografía en sus diferentes formas, acepciones y facetas. Y ello, gracias a la mirada de cineastas que nos sirven historias en las que la fotografía tiene algo que contar y enseñarnos, ya sea como elemento nuclear, tangencial o accesorio. Es una compilación de filmografía esencial para aproximarnos a ella, para descubrirla, pensarla, que incluye desde títulos clásicos y universales, como *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) o *Blow-Up* (Antonioni, 1966), hasta otros contemporáneos, e incluso alguna que otra rareza.

